كلمة الفنون

تشكل المهرجانات الثقافية والفنيّة في أرجاء الوطن العربي الآن ظاهرة تستحق الالتفات والتأمل. فلا يكاد يمر شهر من شهور السنة إلا وعدد من المهرجانات يعقد هنا أو هناك.. سينما.. مسرح.. تلفزيون.. تشكيل.. شعر.. وغيرها، الأمر الذي جعل البعض يضيق بها ويتصورها إسرافا لأموال كان من الممكن أن تصرف في دعم الثقافة والفنون داخل البلد المقام بها هذا المهرجان أو ذاك! وفي رأينا أن تلك النظرة تعاني قصورا شديدا، فدعم الثقافة والفنون لا يتنافى أبدا مع إقامة مثل هذه المهرجانات، بل يكاد يكون العكس هو الصحيح، إذ إن إقامة المهرجانات والتظاهرات الثقافية هي أحد أشكال هذا الدعم إن لم يكن واحدا من أهمها.

وحتى لا يكون الحديث على عواهنه - كما يقال - تعالوا نقس الأمر على مثل أو اثنين من تلك المهرجانات التي تقام سنويا في الوطن العربي. والمثل الأول نختاره من مصر - صاحبة أكبر كم من المهرجانات في الوطن العربي - ولكننا سنخص بالذكر مهرجاناتها السينمائية. ففي مصر أكثر من مهرجان سينمائي يقام في العام الواحد، فهناك مهرجان الأفلام الروائية، وهو مسابقة داخلية تهتم بتقييم الأفلام المصرية، ومهرجان دولي هو مهرجان القاهرة السينمائي الذي يستضيف أفلام العالم في مسابقة نجحت في ترسيخ اسمها عالميا، وكذلك مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة، وهو المهرجان الذي سيجد القارئ تغطية نقدية لفعالياته داخل العدد. هل تكون مصر بتنظيمها هذه المهرجانات السينمائية المتعددة قد استنزفت أموالها في تكرار لا داعي له؟ إن قليلا من التأمل في هذه المهرجانات وتنوعها الاختصاصي يمكن فهم الحكمة من تعددها. هذا بالإضافة إلى ما يحققه المهرجانان الدوليان (القاهرة والإسماعيلية) من صيت ثقافي وفني للشقيقة مصر، إذ يزورها كل عام - من خلال هذين المهرجانين فقط - مئات المبدعين وآلاف الصحافيين والنقاد يلتقون ويتحاورون ويعرضون أعمالهم وآراءهم على جمهور سيستفيد بكل تأكيد عبر تتالي الدورات، وسيرتفع مستوى التذوق السينمائي، مما يمهد لظهور مبدعين جدد يثرون الحياة الثقافية والفنية في مصر. ألا يمثل هذا أكبر دعم للثقافة والفنون؟

أما المثل الآخر فنأخذه من هنا. من الكويت، حيث تتميز هي الأخرى بتعدد مهرجاناتها. ففي الشهر الماضي أقيم مهرجان مسرح الشباب لدول مجلس التعاون الخليجي، الذي انتهى منذ أسابيع، رافقه أسبوع للسينما الإيرانية أقامه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالتعاون مع السفارة الإيرانية ونادي الكويت للسينما. والسؤال الذي يُطرح مجددا هنا: ألا تمثل هاتان الاحتفاليتان مكسبا للثقافة والفنون في الكويت؟ ألا يعد تجمع المسرحيين الشباب من دول الخليج على أرض الكويت دعما لمسرحها المحلي بما سيتيحه هذا التجمع من تعرف على إنجازات الأشقاء، وبما ستطرحه الندوات المصاحبة للعروض من أفكار ورؤى تساهم في دفع الحركة المسرحية لدينا؟ ألم يسعد المشاهد في الكويت بفرصة مشاهدة نماذج من أفلام لسينما سمع عنها كثيرا بما حققته من صيت عالمي ولم يشاهد منها شيئا؟ ألا يعد هذا الأسبوع وغيره من الأسابيع السينمائية، دعما للثقافة بشكل عام؟

إذن.. فالحديث عن المهرجانات، باعتبارها تستنزف أموالا كان يمكن صرفها على الإبداع، هو حديث يضع المهرجان الثقافي والفني في خانة لا تليق به.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمل تشكيلي للفنانة المغربية - آمال بشير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد ارتبط الفن العربي، منذ فترة طويلة، بقضايا إنسانية وكيانية، استطاع من خلالها أن تكون له ملامح خاصة، انطلاقا من أحداث واقعية لها علاقة بصراع دائم من أجل ضمان سيرورة وجودية، مما دفع فئة معينة من المبدعين من مختلف المشارب الفنية، بما فيها «القصة، الشعر، المسرح، السينما.. والتشكيل» إلى أن تخصص إنتاجاتها خدمة لهذه القضايا برؤى مختلفة، مستمدة منها كموضوع أساليب تقنية متنوعة في اتجاهاتها، قد تساعد على ظهور مدارس بالمعنى الحقيقي لهذا الاسم.

فالارتباط الفني «التشكيل» في القضايا الاجتماعية والوقائع السياسية، ساهم بطريقة غير مباشرة في تطور درجات الوعي عند بعض الفنانين العرب بمتطلبات فضاء واقعهم ومحيطهم، وبكيفية معالجة هذه المواضيع من موقعها كتقنية وأسلوب يحتلان الصدارة كمقاييس وآليات في العملية الإبداعية برمتها، لتقييمها وتحديد جودتها، اعتمادا على مرجعية مشهدية بالدرجة الأولى قبل الغور في غمار تجاوز الخطاب النقدي للعمل التشكيلي.

تجارب تشكيلية من وحي الشعر

شفيق الزكاري - المغرب

إن ضرورة الوعي في مراحل تقنيات الإنجاز، ساهم، ولو في فترات متقطعة من التاريخ التشكيلي العربي، في خلق بعض الاتجاهات إن لم نقل «مدارس»، لما تتطلبه هذه الأخيرة من شروط وحمولة أدبية وفنية في جميع أنماطها التعبيرية بشكل جماعي مكثف نظريا وتطبيقيا، تكاد تغيب عند جل الفنانين العرب بسبب انزوائهم وعدم اكتراثهم، وتواصلهم بالأجناس الأدبية والفنية الأخرى، فاستنادا إلى هذه الملاحظة، لا يمكن أن ننفي قطعا وجود محاولات فردية تحاول توظيف الأدب في العمل التشكيلي، وأخرى جماعية تحاول، انطلاقا من هذا التوظيف، أن تؤسس فعلا ثقافيا مقننا يضمن علاقة مزدوجة بين الأدب والتشكيل، في إطار مدرسة لها خصوصيات معينة (جماعة البعد الواحد).

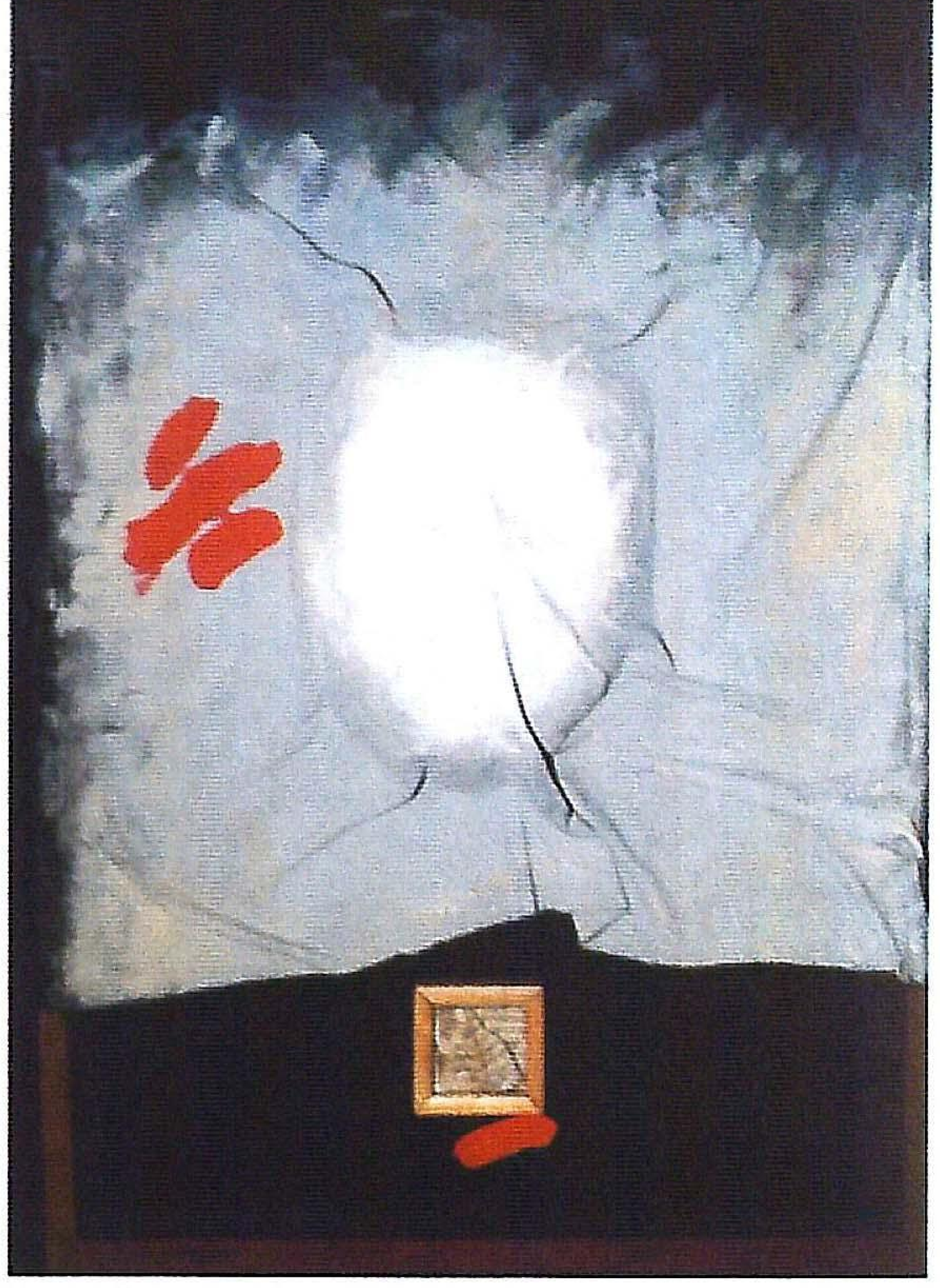
إن علاقة الكلمة بالصورة هي علاقة أزلية خولت بطبيعتها ازدواجية إبداعية غنية بمعطياتها على مستوى الرؤية، وتعدد زواياها في قالب ثنائي يختلف من جنس إلى آخر، لاختلاف المقاييس والأدوات، فبقدر ما يعتمد النص الشعري على التركيبات النحوية والبلاغية والمجازية والتشبيهية والرمزية.. فإن العمل التشكيلي يخضع بدوره لضوابط علمية تتحكم فيه الأشكال والألوان والأبعاد.. وعلى رغم هذا الاختلاف الشكلي بين ما هو سمعي وما هو مرئي، فإنه في العمق يلتقي بعناصر شعورية وحسية لكل من الشاعر والفنان، في إطار خيالي تكاد تنوب فيه حدود الذات المبدعة. فنادرا ما نجد استقلالية ذاتية بعيدة عن كل تصوير تقريري مجسد للكلمة في التشكيل أو للصورة في الشعر، لأن القصيدة في غالب الأحيان تستوحي صورها من العمل الفني والعكس صحيح، كأرضية خصبة للتفاعل والتلاقح واتساع رقعة الخيال، وعلى سبيل المثال، فقد استطاع الشاعر الإسباني مانويل ماتشادو أن يستوحي قصيدة من عمل الفنان كويا بجعله أرضية إبداعية، ومدخلا اكتشافيا لعوالم لوحته الشهيرة «إعدام الثوار» التي يقول فيها:

الرجل ذو القميص الأبيض،
مثل المشعل المحترق، المتصلب،
قبل أن يهوي في الليل
هكذا تموت الثورة، وهكذا يموت الشعب.
لأجل أي شيء؟
إنه يموت، لأجل أغلال جديدة.
انظر إلى الصورة.
كويا المبصر والرائي، الرسام
عين،
والنظرة المفتوحة، الباردة،
القادرة مع ذلك دائما
على امتصاص كل شيء،
تتبعها اليد التي توزع الضوء
والليل..

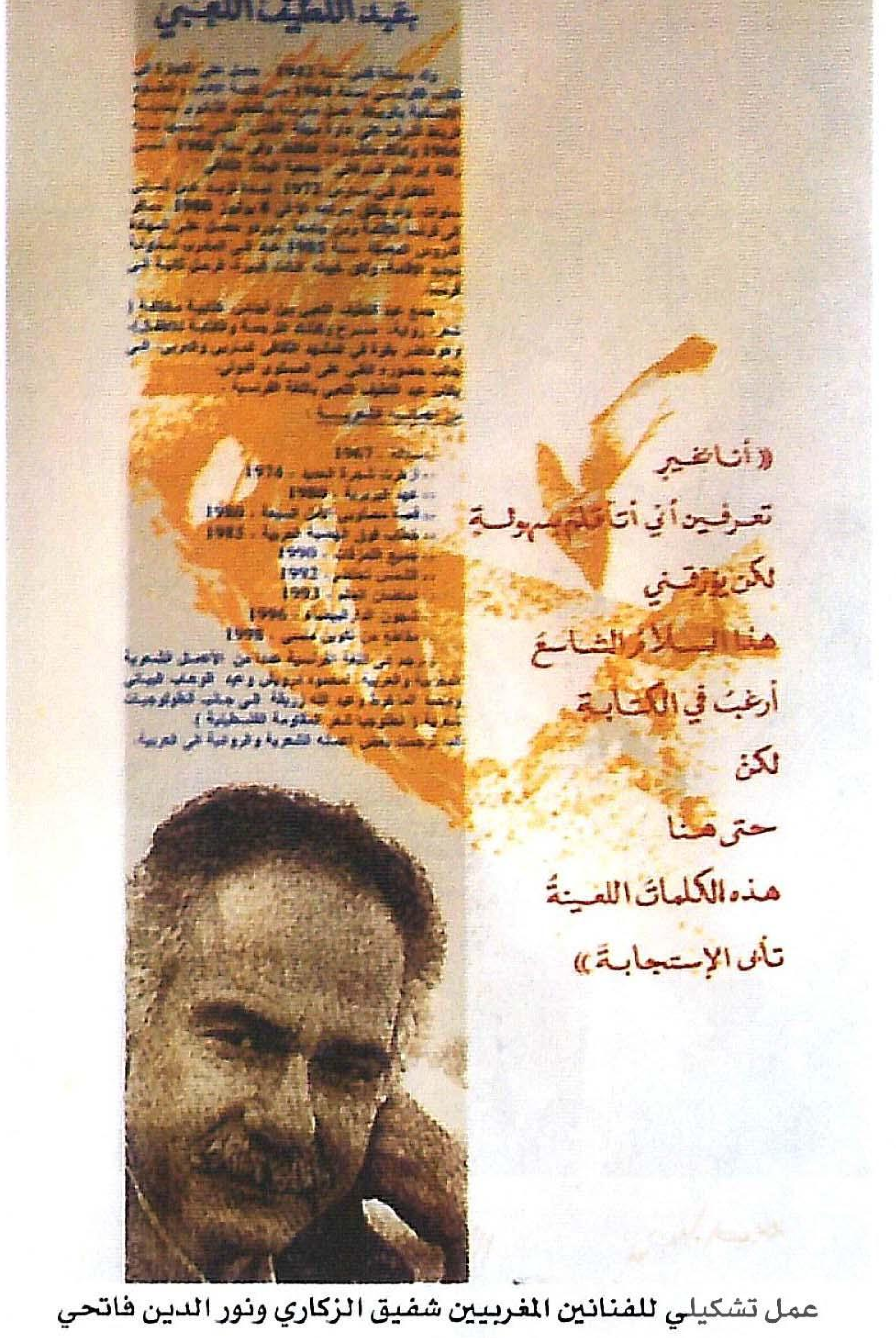
أما الشاعر الفرنسي ماكس إلهاو، فقد انبهر وأعجب بعمل النحات برانكوزي، فنحت قصيدته من الصخر ليضفي عليها دفئا وحيوية كهدية إلى كل العاشقين.

القبلة

انشق الحجر لكي يصمد لامتحان
الزمن
بهذا العناق الذي لن يقدر شيء
على تفريقه
تنفيذ الحياة في صميم الأشياء:
هو شيء أشبه
ببداية العالم، حيث ولد الإنسان
من الطين
ففتش عن المرأة ليغيب في
جسدها



عملان تشكيليان للفنان المغربي عبدالإله بوعود



عمل تشكيلي للفنانين المغربيين شفيق الزكاري ونور الدين فاتحي

هذه القبلة تبشر بالفجر وتأسر
الأبدية في
مسارها.

إذن فالأمثلة متعددة ولم تقتصر على أي فترة معينة، وبما أنها واكبت جميع الأزمنة بما فيها القديمة والحديثة، إلا أن طبيعة هذا التواصل انقلبت نسبيا من اهتمام الشعراء بالتشكيل إلى اهتمام التشكيليين بالشعر، فأصبحت القصيدة مجالا إبداعيا يوحي بصور تجسيدية حسب دلالة النص وبعده الرمزي، إذا ما احتفظ النص بترابطه الموضوعي وطرحه المجسد للأشياء، وأخرى تجريدية إذا ما أفرغ هذا النص من دلالته اللغوية ليصبح فقط شكلا جماليا يحمل في طياته بعدا تشكيليا مستقلا باستقلالية الحرف، وترابطه مع العناصر المحيطة من أشكال وألوان ومساحات.

وفي حضور هذه المعطيات، لا يمكننا أن نغفل، تاريخيا، محاولة شعرية لمحمد بنيس (في اتجاه صوتك العمودي) برهنت على حداثتها واستمراريتها وامتدادها الزمني كنموذج لاهتمام الشاعر بالتشكيل، واختلفت عن سابقاتها، لأنها لم تستوح صورا معينة من عمل تشكيلي، بقدر ما استطاعت أن تستلهم هذه الصور من ذاتها لتتشكل كجمل لها مدلول موضوعي وشكلي، يدخل نطاق هندسة النص وجماليته بأشكال عمودية ودائرية وحلزونية.. مع استخدام للخط المغربي برونقه، إذ يقول عن هذه التجربة في بيان الكتابة عن استخدام الخط المغربي في حد ذاته: «إن الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق البيضاء يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة تجاه واحد أوحد يخضع لأمر المتعالي ويستكين لنمطية الحرف وتكراريته واستهلاكيته، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء أو تهميش التصفيف، والإخراج شيء ما يظل غائبا، إنه الجسد المترنح في ظل الحضرة».

إن ضرورة الوعي عند الشاعر بالقيمة الشكلية لتصفيف الجمل في النص الشعري، وعلاقتها بهندسة فضاء بياض الورقة، هي التي كانت من بين الحوافز الأساسية على اكتشاف واقتحام عالم التشكيل، فجعلت منه تشكيليا على مستوى «الكتابة المتشكلة، من جهة، وشاعرا يستوحي صوره من العمل التشكيلي من جهة ثانية.

ولكي نحيط بنوعية جوانب هذا الاشتغال (شعر/تشكيل)، استحضرنا تجارب أساسية جرى فيها تناول هذا الموضوع بطرق وتقنيات متنوعة، نستهل البعض منها بعملين لكل من التشكيليين: ضياء العزاوي وعبدالإله بوعود، حيث تناولا نصين مختلفين «أحمد الزعتر / أحد عشر كوكبا» للشاعر محمود درويش من زاويتين مختلفتين، في إطار اهتمام التشكيلي في الشعر.

إن التخطيطات الأولية للفنان العراقي ضياء العزاوي واهتمامه بالصباغة الزيتية، كانتا ممهدتين كقاعدة لامتداد تجربته، وتدشين علاقته بالكلمة كمحاولة لإغناء تجاربه التقنية، مضيفا إليها تقنيات غرافيكية (حفر/سيريغرافيا)، فتحت له مجال الاهتمام بأجناس فنية وأدبية، وساعدته على تحقيق مشروع التواصل بالمجال الشعري، كقاعدة للبحث عن عناصر تراثية لها علاقة بأصالة المحتوى الثقافي العربي، في محاولة لتجنب أي مسخ قد يؤثر على مصداقية بحثه.

فاستنادا إلى تصريح أدلى به المهندس المعماري الكبير حسن فتحي لمجلة فنون، حول ضرورة الحفاظ على ثقافتنا وأصالتنا، الذي يقول فيه ما يلي: «قديما كان الاغتراب الثقافي والحضاري يفرض من قبل الحكام، هذا ما قام به الإمبراطور الإسكندر في روسيا، ومصطفى كمال أتاتورك في تركيا، أو يفرض بقوة الاحتلال الأجنبي، ولكن اليوم تحولت الظاهرة إلى ما يمكن تسميته بالاستعمار الذاتي، عندما تبدأ أمة بتقليد أمة أخرى برغبتها وليس بقوة الحكام ولا بقوة الاحتلال، وهو ما تشهده دول العالم الثالث، التي تسعى إلى تغيير لون جلودها معماريا وحضاريا وثقافيا»، فإن ضياء العزاوي، كمثقف وفنان، جمع بين حداثة الصورة وعمق الوعي الثقافي وعلاقته بهذه الأصالة، فانشغاله بقضايا وهموم الشعب العربي وخاصة فلسطين، دفعه إلى اختيار قصيدة أحمد الزعتر لتصبح الصورة والكلمة معا حاضرتين في العمل كشكل ومضمون باختلاف بنائهما، وتوزيعهما على السناد كفضاء ينقسم إلى تكوين أفقي وعمودي بمنزلة رمز للموت والاستمرارية، مع توظيف لصور ووجوه صارخة، وأياد مستنجدة تعبر عن وحشية المذبحة وهولها، وتشابهها بمذبحة «كرنيكا» للفنان الإسباني بيكاسو لولا الاختلاف عند العزاوي في تقنية التخطيطات، واختراق هامش المساحة المستوحى من المنمنمات والمخطوطات الإسلامية القديمة، التي سوف يلقب على إثرها بـ «بيكاسو العرب».

إن تلقائية شكل الكتابة وتشكيلها وإدماجها في عمل العزاوي على شكل مقتطفات شعرية، ساهم في اكتمال المشهد الدرامي للحدث، وخرج فنيا من رتابة شكل الحرف المطبعي ليتخذ مواضع متنقلة، حسب تفاعل الأشكال المرسومة بألوانها المحددة، والمعبرة بعنفها عن قتامة الفضاء ومأساويته السوداوية، بألوان يمكن اعتبارها ملكية خاصة تميز أعمال الفنان ضياء العزاوي، كاللون الأحمر والبنفسجي، والأسود، وأخرى بنية بمشتقاتها كارتباط بفكرة الأرض وهوية الإنسان العربي.

فإذا كان ضياء العزاوي قد استحضر النص الشعري مرئيا بشكله ومضمونه، فإن الفنان المغربي عبدالإله بوعود غيب شكله ليستحضر مضمونه فقط، عبر فضاءات تشكيلية معبرة عن آخر تجربة مشتركة بينه وبين الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش في محاولة لترجمة الكلمة إلى الصورة، أكسبت العمل التشكيلي استقلالية ذاتية، وحرية مطلقة في التعبير وتصور الأحداث، بعيدا عن الترجمة الحرفية لمحتوى النص الشعري.

إن توظيف الرمز في عمل الفنان بوعود مرتبط بالزمان والمكان، حيث حدده في مجموعة من الأشياء OBJETS، منها الحجارة، والمفاتيح وقصاصات الجرائد، والوثائق القديمة، والمرايا والساعات، والأقنعة، هذه الأشياء التي توهم بتفاهتها، لكنها في العمق تحمل معاني متعددة لها فاعليتها وتأثيرها في التحولات التاريخية والسياسية والاقتصادية، في فترة معينة إذا ما ارتبطت بشخصيات الحدث، وإذا ما وجدت داخل محيط يحتوي على مكونات تشكيلية مكملة لوضعها داخل الصندوق كفضاء فيزيائي وثقافي له صفة وظيفية للرحيل وجمع الأمتعة النفيس منها والشخصي، تعبيرا عن رحيل العرب والخروج من الأندلس.

إن العمل الأخير للفنان بوعود هو مرحلة انتقالية من ذاكرة طفولية فردية (محيط مدينة أصيلة) لذاكرة تاريخية جماعية تعددت فيها الفضاءات والأمكنة، مع المحافظة على نمطية اللون الأزرق وشاعريته كقاسم مشترك بين المرحلتين.

فاهتمام الفنان بـ «أحد عشر كوكبا» وشغفه بفنية وجمالية النص الشعري، دفعاه لتأريخ واحتواء هذه النصوص داخل أحد عشر صندوقا،

„

بقدر ما يعتمد النص الشعري على التركيبات النحوية والبلاغية والمجازية فإن العمل التشكيلي يخضع بدوره لضوابط علمية فتتحكم فيه الأشكال والألوان والأبعاد

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عملان تشكيليان للفنان العراقي ضياء العزادي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"اهتمام التشكيليين بالشعر وإصرارهم على الانتاج وربط علاقة حميمية مع هذا الجنس الأدبي الوجداني هي التي افرزت نوعية متميزة تعددت فيها الاساليب والتقنيات"

مخافة من ضياعها كتحفة، كما خلق لدينا عشقا ومتعة ولذة المشاهدة، والخروج عن روتينية المنتوج الفني المتداول.

فاهتمام التشكيليين بالشعر، وإصرارهم على الانفتاح، وربط علاقة حميمية مع هذا الجنس الأدبي الوجداني، هي التي أفرزت نوعية متميزة تعددت فيها الأساليب والتقنيات إلى درجة الاندماج والانصهار برؤية جمالية جمعت بين الأصالة والمعاصرة، حيث أصبحت القطعة الفنية بحداثتها سندا للقصيدة الشعرية، وفضاء أعيد ترتيبه استنادا إلى مرجعية تاريخية قديمة، ارتبطت بعصر الجاهلية بتقاليده الثقافية السائدة آنذاك، أي عندما كانت القصائد تعرض على شكل معلقات، لتكتسب وظيفة مرئية تواصلية واسعة تختزن مخيالا فنيا، عمل التشكيليون على رصده وإبرازه بأدوات مغايرة، فكانت تجربة الفنان أمال بشير إجابة لمتطلبات هذا التحول وارتباطا براهنية تقنية حداثية في علاقتها بالشعر، حيث استعمل هذا الفنان الورق كسناد ومادة أساسية للاشتغال، مع إعادة صياغته وتغيير وظيفته من سلة المهملات لعمل فني متوازن ومتناغم شكلا ومضمونا، في علاقته بالوظيفة العملية لهذا الورق وهي الكتابة، ومن هنا استوحى طريقة الاشتغال على قصيدة شعرية مع الشاعر عبدالمجيد بنجلون التي يقول فيها:

أريد أن أسكن قافلة
لأضع رجلي بالصحراء عندما
أنهض صباحا.
أريد أن أسكن قافلة لأهرب مدينتي التي
نسيت الجداول.
هذا الجدول الجاف، الغير المحتمل،
والجميل جدا من هذا
النهر الطويل الذي يفصل المدينة
إلى شطرين، الغنية والفقيرة.

هذه القصيدة التي نسجت من شظايا متناثرة، تولدت عنها فوضى مرئية في تركيب قطع صغيرة بألوانها المتدرجة، انطلقت من الورق كمادة لتعود إليه كسند، فكانت القصيدة منعرجا للفصل بين الكتابة والصباغة، وبؤرة للتقاطع بين تأثيث وتناثر قطع الأوراق على مساحة فضاء القطعة الفنية في تناغم موحد، كوّن من خلالها وحدة جمالية متكاملة توحي بتناقض تركيبي، غير أنها، في العمق، اتخذت موقعا منظما ومتناسقا وسط هذه الفوضى، مما أعطى لهذه القصيدة قراءات متعددة من كل الزوايا حسب موقع ومشاهدة المتلقي، وفرصة لتمردها وتجاوزها للأنماط التقليدية لتقديمها وصياغتها بحرفية متقنة للفنان، وذلك بترصده وفهمه العميق لهندسة النص، محافظا على استقلالية إبداعية ذاتية متوازنة مع النص برمته، وخول للشاعر من جهة، هامش المساهمة تقنيا في العناصر المؤثثة للمساحة، في الحفاظ على تخطيطاته وخربشاته الجنينية، مما أكسب العمل في النهاية توهجا تجريبيا جدليا، وأهمية تعبيرية في مصاحبة هذين الجنسين، ولقد وفق نسبيا الفنان أمال بشير، إلى جانب كل هذه المعطيات، في طرح سؤال جوهري حول مدى مصداقية ونجاح هذا التفاعل، حيث انصهار ذاتين في ذات واحدة، من دون الشروط المجحفة التي غالبا ما تفرضها أنانية المبدعين.

وبهذا الانطباع، وتجاوزا لهذه الأنانية، سوف نختم هذه الورقة بتجربة ثنائية نموذجية، حاولنا شخصيا سبر أغوارها مع الفنان المبدع والصديق فاتحي في عملين كبيرين في حجمهما، ارتبطا بفترتين زمنيتين متباعدتين، فترة أواخر الثمانينات عندما دشنا أول علاقة مع القصيدة المغربية، واستحضار نصوص لشعراء شباب، ثم فترة أواخر التسعينات التي اشتغلنا فيها على ديوان الشعر المغربي الحديث، وإدراج نصوص لشعراء من مختلف الأجيال، بطريقة كرونولوجية، نلخصها في كتابة توضيحية ثنائية هي الأخرى حول هذه التجربة.

«أن تخترقنا القصيدة، معناه أن تدعونا عنوة لعشقها ولذة الاستمتاع بها، لتحرك فينا هاجسا جماليا مرتبطا بالوجود تارة، وبمأساوية الواقع تارة أخرى، فتكون بذلك قد أعلنت وجودها وانتسابها لكياننا، بحكم اندماجها وانتمائها لمحيطنا».

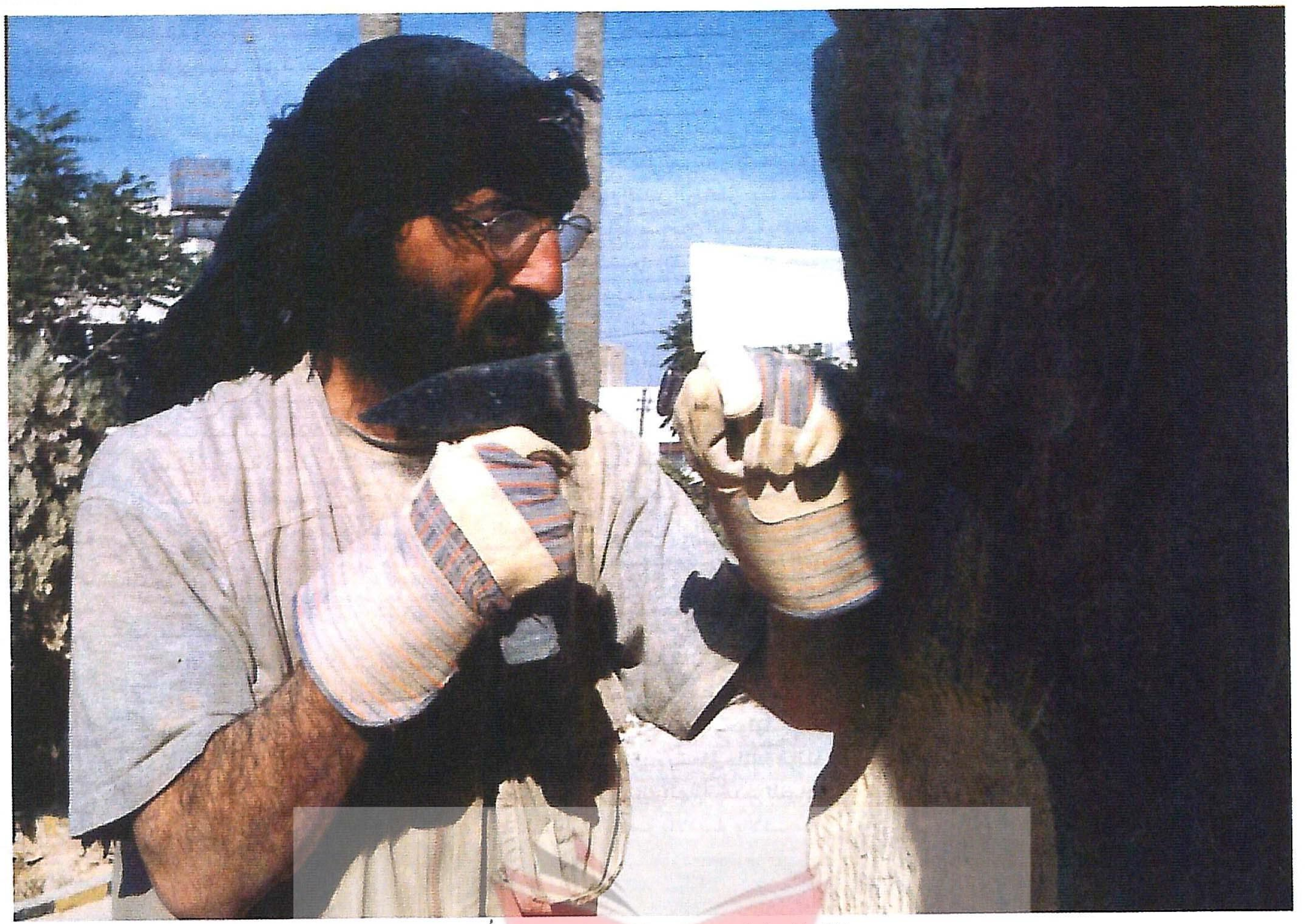
فهذه الدعوة المعلنة للتشكيليين في رحاب القصيدة، قد تغري باجتياز عتبات الوهم القائم بين القصيدة والرسم، وخوض غمار تجارب قائمة على مزاوجة ومصاحبة الكلمة للصورة واستئناسهما، فكانت محطة أساسية لإعادة النظر مرئيا في هيكلة القصيدة بحداثتها، مع احترام أزلية هذه العلاقة التي تطورت بطريقة متوازية في كلا التعبيرين الشعر/التشكيل.

فاشتغالنا كمدخل على هذه العلاقة منذ أواخر الثمانينات حتى الآن (كما ذكرت سابقا)، أملته ظروف معينة منبثقة أساسا من كيفية تأثيث فضاء بياض الورقة كسند لاحتضان النصوص، فكان ذلك بداية لمغامرة حقيقية في ضيافة الشعر والتشكيل معا، نحو تأسيس هذه العلاقة وتوطيدها بتقنيات فنية حديثة، شكلت منعطفا آخر للقصيدة المغربية بانتزاعها من رفوف المكتبات لفضاءات واسعة تقترن فيها المشاهدة بالقراءة كجسم إبداعي موحد يحتفظ فيه كل جنس باستقلاليته الذاتية، مع إمكان المجاورة والتفاعل والاستئناس، ليستمد كل واحد من الآخر مادته الإبداعية.

فالعناصر المتوافرة في بداية اهتمامنا بهذه العلاقة، شملت نصوصا شعرية محددة تتقاطع في موضوع موحد من اختيارنا (وادي المخازن)، مع إفراغه من دلالته السردية، والاحتفاظ به كذاكرة تاريخية توافرت فيها شروط إبداعية لمتخيل جماعي، ليصبح هذا الإنجاز في الأخير مسرحا لكل التصورات، وجسرا تواصليا لإحداث هذا التكامل والتوازن بتفاعلاتهما الموضوعية المتوافرة على أقصى إمكانات متعة القراءة والمشاهدة.

إن التجربة المخصصة لديوان الشعر المغربي الحديث، ليست إلا صياغة جديدة لمشروع يلتقي في بعض مكوناته بالتجربة السالفة، من حيث تقنية الإنجاز (الطباعة بالحرير) والاشتغال الثنائي من جهة، واختلاف عناصرها التكوينية من جهة أخرى، تلك العناصر التي جرى حصرها في صورة لكل شاعر مغربي، وتعريفه، ونص من إبداعه، (من اختيار بيت الشعر)، من ثم كان علينا تقديم هؤلاء الشعراء المغاربة في إطار تشكيلي تحتفظ فيه هذه العناصر بوضوحها، خاضعة لنمط تجديدي حديث في تناول كل هذه المكونات لتؤسس لعمل مرئي متوازن، تتفاعل فيه كل مقومات العمل التشكيلي، لتبقى هذه التجربة رهانا قابلا لأي تطور محتمل، في سياق تجارب وأسماء إبداعية أخرى في انتظار تقديمها.

إذن تبقى مواجهتنا للغة كوجه آخر للشكل واللون والمادة التشكيلية، مجالا آخر للاختراق والتأمل والتواصل والحوار ◆



اثناء العمل في سمبوزيوم النحت العربي في عمان

بدأ رحلته مع النحت، وهو مازال في الثامنة من عمره. فمن طين الحارة تشكل تمثاله الأول الذي أسماه «الأسير»، دون أن يعرف تماما أبعاد تلك التسمية أو حتى أبعاد ذلك العمل الذي تشكل بين يديه. لكن بقي «الأسير» بدايته التي يفتخر بها، ومفتاحه نحو طريق أرحب في عوالم الفن الذي عشقه ومازال يعمل في محرابه.

... وهنا حوار مع النحات والتشكيلي عبدالعزيز أبوغزالة، يكشف فيه عن أسرار تلك البداية المبكرة، وعن رؤيته لذلك العالم الفني الخاص الذي يعشقه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان عبدالعزيز أبوغزالة

تراتيل الحجر وموسيقى اللون

يوسف عبدالله صوافطة - الأردن

بداية ماذا عن الطفولة وأول أحرف الأبجدية في قاموس النحت لديك؟

طفولتي كانت طبيعية وليست مغايرة عن باقي الأطفال، لأن الظرف الحياتي وطبيعة المرحلة في ذلك الزمن فرضت نفسها وإيقاعها الذي تريد، وربما السمة الوحيدة في طفولتي هي مساحة الحرية التي كانت متاحة لي للتعبير عن ذاتي بعيدا عن أدوات القمع الأبوي. وأما ما يتعلق بأول أحرف الأبجدية في اكتشاف موهبتي فالفضل في ذلك يعود إلى الطين، هذا الطين الذي كان يملأ الحارات والأزقة دفعني إلى الاشتباك معه، ومن هنا بدأت حكايتي مع الطين... وتشكلت تلك الرغبة في إيجاد حوار ينبع من طفل يبحث عن ذاته، فاستخرجت من ملجأ قديم يقع في فناء البيت مادة الطين وأخذت في تشكيلها. وفي النهاية وجدت أنني صنعت تمثالا أسميته الأسير، وكان عمري في ذلك الوقت لا يتجاوز الثماني سنوات، ولا أخفيك أني لم أدرك أبعاد تلك التسمية أو حتى أبعاد ذلك العمل، لكن ربما أن المساحة من الحرية التي كانت متاحة لي في تلك المرحلة كانت محدودة، ولم تسمح لي بالتعبير والخروج بكل ما هو كامن في جوانحي.

إنني أسميها حرية طفل مقارنة مع باقي الأطفال في تلك المرحلة، لكنها حرية مجزوءة.

أقمت في البتراء سبع سنوات، هذه الإقامة ماذا أضافت إلى تجربتك، ولماذا اخترت البتراء تحديدا، لتكون مقام رحلتك؟

تلك السنوات منحتني أن أعيش التجربة بكل معطياتها، ومن خلالها استطعت أن أطور من أدواتي الفنية والفكرية على مستويات الثقافة المختلفة وتحديدا فيما يخص التشكيل والرسم والنحت والخزف والتصوير الفوتوغرافي.

السنوات السبع في البتراء كانت مسكونة بالرغبة والتفسير والبحث عن الذات، واستحضار الماضي البعيد المرتبط بذاكرة الطفولة الأولى لإحساس التشابك مع الطين، الذي ما عاد له وجود بعد كل هذا التطور العمراني والمدني الذي وصلنا إليه، فأضحت المدينة تتخذ شكلا وواقعا جديدا، فكان لا بد من لململة أدواتي والرحيل إلى البتراء، لأنني وجدتني كناسك ليس له في هذا العالم سوى ذاك الكهف البسيط الذي من خلاله يستطيع الاقتراب من جوهر الأرض.

وفي ظلال تلك الساحرة (البتراء) استطعت إنجاز أعمال كثيرة في مجالات مختلفة كالرسم والنحت والتشكيل والخزف، معتمدا على الخامات الأولية البسيطة الموجودة في ذلك المكان.

والذي دفعني إلى إنجاز تلك الأعمال والتشابك معها بوجدانية وحس عال هو سطوة المكان، هذا المكان الذي منحني الروح التي تتقد للإبداع والتوحد مع ما يحيط بي لإنجاز ثلاث مخطوطات لم تسنح لي الفرصة إلى الآن لنشرها، وهذه المخطوطات تمحورت في ثلاثة مواضيع:

الموضوع الأول: مخطوطة بعنوان «الأسرار الكاملة في فن الخزف».

الموضوع الثاني: مخطوطة بعنوان «إعادة تشكيل البتراء بصريا».

الموضوع الثالث: مخطوطة متخصصة في فن الخزف النبطي.

وأما عن اختياري للبتراء تحديدا لتكون مقام رحلتي تلك فلأن هذه المدينة مازالت تحتفظ بكامل عذريتها، فهي بعيدة عن صيحات وصرعات المدن الممتلئة بالصخب والضوضاء، أضف إلى ذلك التنوع البصري الهائل والمدهش في ذلك المكان، كما أن للمكان حضوره وسطوته فكنت على الدوام أحس بطاقات روحية كامنة، وهذه الطاقات تتجلى وتتشكل في أعمال نحتية ابتدعتها الطبيعة.

فللبتراء جماليتها وسحرها وجاذبيتها وتنوعها الذي يتمحور بالمعطى الخاص لفعل الطبيعة وقدرتها وليس بفعل الإنسان، فالطبيعة تمتلك ذلك المعطى الذي يأسرها في كل لحظة، فهو يفاجئك في كل يوم بأشكال فنية جديدة لم تألفها ولم تشاهدها من قبل، وهذا المعطى لفعل الطبيعة هو بمنزلة معلم حقيقي يجيد تدريبك وإدهاشك بما هو جديد في علم الجمال، وبما يمتلك من كثافة واختزال.

باختلاف معطى الإنسان، لك أن تحترمه وتقدر قيمته الجمالية، لكنه لا يفوق معطى الطبيعة الذي يمتلك ديمومة التشكل والتجدد.

الفنون تتقاطع، تلتقي مع بعضها، تتشابك. ما مدى تأثير الفنون غير النحت والتشكيل في أعمالك، أو تحريضك للقيام بعمل فني ما؟

يقول بطليموس «إن الفن هو نتاج

العقل البشري».

وبتعريف بطليموس: إن كل ما ينتجه العقل من صفاته التميز والخلق فهو بالضرورة فن كالأدب والمسرح والسينما والموسيقى والتشكيل، وبالتالي أنا أؤمن أن الفنون جميعها لا بد أن تلتقي، إن لم يكن في أشكالها ومفرداتها ففي جوهرها ومضمونها.

فالفنون جميعها هي أدوات للتعبير عن مكنوننا الحسي بلغة خاصة، لذلك تجدني أحيانا رساما وخزافا وأحيانا نحاتا أو مصورا.

ومن جانب آخر، فإن كل ما تحتاجه من أدوات هي أدوات متوافرة ومتاحة للتعبير عن هذا الإحساس، والمهم هو استخدام هذه الأدوات في اللحظة المناسبة سواء فنيا أو تقنيا للقبض على الإحساس باللحظة، بيد أنك لا تستطيع تجسيد لحظة ما بعمل نحتي آني، لكن بالرسم أو التصوير يمكنك ذلك، ويأتي دور النحت لتخليد هذه اللحظة.

وضمن هذه المنظومة الفنية لا بد لك أن تتقاطع، تلتقي، أو تشتبك مع فنون أخرى غير النحت والتشكيل، لأن هذا التقاطع أو الاشتباك أو الاقتراب يدفعك إلى التجريب، للخروج بشكل جديد يغتني بتفاصيله الجمالية.

وكثيرا ما استفزتني رواية أو قصة أو عمل مسرحي أو مقطوعة موسيقية أو مشاهدة بصرية لصياغة عمل ما، أو حفزتني لوحة ما لولادة فكرة لإنجاز عمل نحتي جديد أو لوحة.

أنت رسام ونحات أيضا، كيف تزاوج ما بين النحت والرسم في عمل فني مشترك؟

جميع أدوات التشكيل بحاجة إلى المعرفة والفهم، وفي اللحظة التي تمتلك فيها أدواتك تستطيع أن توظفها للتعبير عن مكنوناتك الفكرية والحسية، أو يمكن استخدام كل منها منفردا أو مجتمعا.

الرسم ذو البعد الواحد يدفعك دائما إلى اختزال الأشياء وتبسيطها، على الرغم من أنها قد تبدو معقدة في العمل الفني، بعكس النحت فهو ثلاثي الأبعاد، وبالتالي لديك الفرصة لاكتشاف تفاصيل جديدة لم تألفها من قبل، لأنك تقترب مباشرة من فعل الوجود.

والمزاوجة ما بين هذين الشكلين تمنحك فرصة لاكتشاف شكل آخر ذي بعدين كحالة وسطية، فتكون الأعمال الجدارية النافرة (النحت النافر) شكلا من أشكال المزاوجة ما بين الرسم والنحت.

كذلك يمكن أن توظف الكاميرا في هذا الشكل، والخزف له تلك الخصوصية في إظهار كل شكل من هذه الأشكال، من خلال تأليف خزفي، نحتي، ثلاثي الأبعاد، يحمل تفاصيل البعد الواحد والثاني والثالث وربما الرابع.

المهزوم لا يكتب التاريخ. لقد ارتبط الفن قديما بسياسة المنتصر، ومع هذا ترك لنا التاريخ إرثا مهما من الأعمال الفنية الخالدة. مقارنة ما بين الفن قديما وحديثا، ماذا تقول في هذا الشأن؟

قديما كان الفن بمنزلة قانون يرتبط بأيديولوجيا الطبقة الحاكمة، بمعنى لا وجود للفنان كإنسان مبتكر ومجدد، فكل ما ينجزه هو لخدمة هذه الطبقة وتمجيد انتصاراتها ومنجزاتها، وأيديولوجيتها التي تريد.

وهناك أمثلة كثيرة حاضرة أمامنا، كالفن الفرعوني والنبطي وجزء كبير من الفن الإسلامي، وحتى بعض فنون عصر النهضة، فأفقد هذا الشيء الفن روحه، وأن يعني الفن بالإبداع والتجديد.

وأما حديثا فقد استطاع الفنان أن يضع بصماته الخاصة التي تميزه لأن يكون خلاقا ومبدعا في فنه، حيث استطاع أن ينتزع، بشكل أو بآخر، حدا ما من حريته للتعبير. وفيما يتعلق بالنحت، فالنحت كما تعرف ثلاثي الأبعاد يمنح الإنسان فرصة كبيرة للتواصل معه، والاشتباك مع تفاصيله من ناحية الشكل.

أما من ناحية الجوهر والمضمون، فهو يشكل تجسيدا لفكرة الوجود، بمعنى أن النحت هو الوجه الآخر للوجود بما يحمل من تفاصيل وتناقضات.

فالنحت يمكن له الاقتراب، بشكل كبير، من فكرة الخلق سيما أن الإنسان هو عمل نحتي، فالنحت يعكس هذه الفكرة، فكرة الخلق، لكن الفرق هنا أن المادة تختلف.

حرية الثقافة، هل نحن حقا مفعمون بهذه الحرية. تحديدا. هل يستطيع النحات طرح مواضيعه بكل جرأة من دون قيد أو شرط؟

بكل أسف... مازال العمل النحتي يعاني كثيرا في بلادنا العربية (الإسلامية) نظرا إلى مفهوم الناس الخاطئ عما جاء في الدين والخلط ما بين الغاية والمادة، لذلك تجابه كثيرا، ويقال لك إن النحت محرم شرعا، وربما يعود ذلك إلى ارتباط الناس بالقصة الشهيرة التي حدثت بتحطيم الأصنام المنتشرة في الكعبة وحولها.

مع أن الحقيقة غير ذلك تماما، فالإسلام ما جاء ليحرم العمل النحتي، فلا يوجد نص قاطع يجزم بتحريم النحت، سواء في القرآن أو السنة.

لكن هذا المفهوم كُرِّس نظرا إلى الابتعاد عن فكرة الخلق، أو محاكاته فعندما جاء الإسلام لم يحرم العمل النحتي بل حرم الغاية التي تعلقت بهذا العمل وهي العبادة «عبادة الأصنام» فحطمت الأصنام في الكعبة وحولها.

ولو أن التحريم يتعلق بالمادة فإننا نتذكر جيدا أن هناك آلهة اتخذت للعبادة كالشمس والقمر والأنهار والأشجار والنجوم وغيرها. فهل نقدر على تحطيم هذه المواد؟ فشتان ما بين تحريم الغاية والمادة، ولو تأملنا العمل النحتي وكان لدينا المقدرة لفهمه، لوجدنا أن العمل النحتي هو هندسة الفراغ. فكل كتلة تملأ فراغا يمكن لها أن تكون عملا نحتيا، ولا أخفيك أن العمل النحتي في أذهان الكثيرين هو ما يتعلق بـ «الأصنام أو التماثيل» وهو حرام.

لذلك نحن نحتاج إلى فهم فلسفة العمل النحتي: شكله وماهيته قبل أن نطلق الأحكام عليه، وأعتقد أننا في بلادنا العربية مازلنا نفتقر إلى خاصية المعرفة هذه، والعمل على منطقة الأشياء وتفاصيلها الموضوعية.

فلو عدنا إلى الذاكرة الإسلامية، لوجدنا ظواهر وأعمالا فنية خالدة تدل على تجليات هذا الفن من عمارة إسلامية وقطع فنية نادرة في قصر الحمراء وغيرها من المنحوتات الحجرية في الأندلس... وما جرى إنتاجه وصياغته ما بعد الفتوحات الإسلامية، وكيف تعامل المسلمون إبان الفتوحات مع ما وجدوه من منحوتات وأعمال فنية خلفتها الحضارات الغابرة، يشكل دليلا قاطعا على أن هناك فرقا ما بين تحريم المادة والغاية... لأن المسلمين حافظوا على نتاج الأعمال الفنية لمن سبقهم وتأملوها، وعملوا على الإفادة منها في تطوير قدراتهم الإبداعية في المجالات كافة.

نهاية أقولها بصراحة، لا يوجد حرية للثقافة بكل معناها الحقيقي، وما نمتلكه هو حرية مجزوءة، وحرية الفنان مازالت مقيدة، وما يحدث هو ما يمكن انتزاعه من هذه الحرية.

العلاقة ما بين فن النحت والإنسان الأول «البدائي» وظيفية أم جمالية؟ ما بين القديم والحديث كيف تقيم هذه العلاقة؟

علاقة الإنسان بالنحت علاقة أزلية، بدأت من لحظة الوعي الأول بكينونته كإنسان له متطلباته ورغباته، هذه الكينونة بدأت كبناء نحتي من مادة عضوية أو حيوية تملأ الفراغ، وتحقق من خلال علاقتها بالفراغ شروط العمل النحتي: كالحركة والتوازن والإيقاع والتنامي أو التناقص في الكتلة، حتى لو لم يستطع الإنسان الأول التعبير عن ذلك وعن إحساسه بكلمات، إلا أنه استطاع أن يعبر عن هذه الفكرة بمواد أرضية مختلفة: كالطين والحجر والخشب والعظم لصنع أدواته وآنيته وحتى معبوداته، كل هذا جاء تلبية لرغباته واحتياجاته، لذلك يمكن القول إن العمل النحتي لدى الإنسان البدائي كان بمنزلة عمل وظيفي: كبيوت الطين والكهوف التي سكنها، وبعد أن حقق ما يناسب رغباته واحتياجاته انتقل الجانب الآخر الجمالي، فجاءت تماثيله التي تعبر عن تجلياته وتداعياته ورغباته الروحية والجمالية، ومع التطور البشري تطورت الأدوات التي تلبي الجانب الوظيفي ثم الجانب الجمالي.

وكل هذا التطور مرتبط بحجم المعرفة والتجارب المتنوعة، وتأثير الشعوب بعضها على بعض.

وأما حديثا، فقد اتخذ العمل النحتي بعدا مختلفا عن العصور القديمة والوسطى، فجاء هذا الفن ليعبر عن فكرة الوجود والخلق بشكل مباشر، من دون الإشارة إلى أي شكل من أشكال التبعية أو تأثيرات النظم والقوانين، كما كان في عصر النهضة (حكم الكنيسة الكاتدرائية)، وصار الاعتماد على أشكال جديدة: كالحجر بأنواعه المختلفة المعدن والمواد البترولية كالقماش مثلا، إلى غير ذلك من المواد التي أضفت بعدا وشكلا جديدين على فن النحت.

ماذا عن تطور العمل النحتي لديك، والشكل الذي تعتمده في أعمالك حتى لا تكون مقلدا لغيرك؟

الشكل التقليدي للنحت يعتمد على فلسفة البعد الثالث، بمعنى أن العمل النحتي يعتمد على الطول والعرض والعمق، ويمكن أن يكون بكتلة واحدة أو ربما أكثر.

أحاول العمل الآن على بعد جديد هو البعد الرابع، المتمثل في الفراغ أو الزمن، للارتقاء بالعمل النحتي نحو التعبير عن فكرة الوجود. فلم يعد هذا العمل يعبر عن فكرة الوجود المادية، بل يبحث عن بعد جديد هو روح الفكرة (فكرة الوجود)، وذلك بخلق علاقات جديدة ما بين الكتلة والفراغ «الفراغ الداخلي، الفراغ الخارجي».

عمل نحتي من قطعتين - حجر ترافنتينوا أردني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولتكريس هذا البعد، أصبحت الأعمال تتخذ شكلا جديدا بالاعتماد على أكثر من كتلة واحدة، بتأليف يعتمد على علاقة الكتلة الواحدة بالفراغ المحيط بها والفراغ الداخلي من ناحية، ومن ناحية أخرى علاقة الكتل بعضها مع بعض، والفراغ الذي يربط ما بينها في التأليف النحتي، إذ تسمح للمتلقي بتفكيك العمل وإعادة صياغته فيما يتناسب ووعيه الخاص، وهذا الشكل الجديد من الأعمال يوفر فرصة اختزال لحظات زمانية في عمل آني، أي يعبر بشكل واضح عن الزمن أو الروح الكامنة داخل العمل، وهناك مثال حاضر وواضح أمامنا، وهو الجبل الذي يتشظى بفعل عوامل التعرية والنحت إلى عدد لا منته من الكتل التي ترتبط بعضها ببعض زمانيا وروحيا من خلال الفراغ الكامن بينها، لذلك في أعمالي يمكن أن يعتمد العمل على كتلتين أو ثلاث أو عدد لا منته من الكتل.

أي عمل فني يمر بمجموعة من المراحل لينضج ويكتمل... فما مراحل إنتاج العمل النحتي لديك؟

سابقا اعتمدت دراسة العمل النحتي بشكل مصغر للوصول إلى الشكل المثالي الخاص لكن فيما بعد اكتشفت أن عملية التخطيط المسبق تفقد العمل روحه، لذلك أعتمد دائما على إحساس اللحظة وعملية القبض على اللحظة وتجسيدها بعمل ما، وربما تأتي اللحظة، وربما تختفي إلى الأبد.

المادة في أغلب الأحيان كالحجر مثلا، يمكن أن تمنحك ملامح أو إيحاء بالشكل المطلوب، لكن تطور الإحساس بالعمل - وذلك من خلال الاشتباك المباشر مع تفاصيله - يحيلك إلى شكل آخر هو الذي ترتضيه فيكون العمل.

يقول باندارئين في هذا السياق: «إن العمل الفني هو معالجة منطقية لوسيط ما بحس إنساني عال، حيث يخضع العمل لمنطق جمالي خاص انطلاقا من الرؤية البصرية الخاصة».

ويمكن تقسيم مراحل إنتاج العمل إلى ثلاثة أقسام:

١- استشعار الشكل

٢- الاشتباك مع تفاصيله

٣- المعالجة المنطقية للعمل

لذلك يتطلب العمل النحتي وقتا زمنيا طويلا، وهذا الوقت يرتبط بالعملية الذهنية التي تحتاج إلى كثير من التأني والتروي، وأما الجهد البدني فما هو إلا ترجمة للعملية الذهنية وإحساس اللحظة على نحو ما.

المرأة كان لها الحضور الدائم بدءا بحواء ومرورا بعشتار إلى ليلى قيس وغيرها، ماذا عن هذا الحضور للمرأة في أعمالك؟

المرأة تشكل المفردة الرئيسية في أعمالي انطلاقا من فكرة الوجود والتعبير عنها، والمرأة حاضرة في أعمالي بأشكال كثيرة منها:

المرأة الأم هي التي كان لها الفضل الأكبر في مرحلة الوعي المبكر وأنا مازلت طفلا، هذه الأم التي كانت المتلقي والناقد الأول لي، تعلمت منها كيف يكون الجمال، وكانت تدفعني إلى الاستمرار في تطوير أدواتي بإحساسها الفطري بالجمال والفن إلى أن أكملت دراستي الأكاديمية. وهناك حضور آخر للمرأة في أعمالي، المرأة الحبيبة، المرأة الحلم.

فالمرأة عنوان الخصب والحياة والحب. وعلى رغم أن أعمالي تنتمي إلى المدرسة التجريدية الحديثة فإنك تستطيع أن تكتشف ملامح المرأة الكامنة داخل هذه الأعمال.

من دون أي عناء أو جهد تستطيع الدخول إلى كل معارض الدنيا، وتتبع الحركة الفنية المتعلقة بالتشكيل والنحت، كل هذا من خلال شبكة الإنترنت، والفضل في ذلك يعود إلى صندوق العجائب والأصوات التي تنادي بعولمة الفن، فما رأيك بصراحة في هذه القضية؟

بصراحة، الكارثة الوحيدة التي مرت بالفن هي ما يدعى بالإنترنت أو عولمة الفن، لأنه لا يمكن لنا أن نختزل الفن ليصبح صورة ضوئية عبر شاشة الكمبيوتر، ولأنك تفقد القدرة على الاشتباك المباشر مع تفاصيل العمل الفني، وقراءة هذا العمل بمنظومتك الحسية تماما. وفي اعتقادي أن كل ما يحدث هو تشويه للفن مدعوم بما يسمى العولمة لفرض نموذج أحادي النظرة يطغى على المشروع الحضاري والإنساني، بل يهدف إلى القضاء على هذا المنجز وإنهائه، ليكون المنجز السائد هو المنجز المدعوم بالعولمة والنظرة الأحادية.

لمن تعزو الجمود في الحراك الثقافي، حيث إنك تجد فنانا معروف الاسم والمشروع على صعيد عربي، ولكن خارج بلاده. أو يعرف خارج وطنه العربي ثم يعرف لاحقا على الصعيد العربي؟

تاريخيا، المشروع الثقافي هو مشروع فردي يعتمد، بشكل أساسي، على طاقات الفرد وقدرته على إدارة مشروعه الثقافي لأن العمل الفني لا بد أن يثبت حضوره وموجوديته على رغم كل المصاعب التي تحيط به. وأما فيما يتعلق بعدم انتشار العمل الفني وتكريس الفنان، فهناك أسباب كثيرة منها: البنية الفكرية المتواضعة لدى الجمهور والمؤطرة بمصوغات فكرية وسياسية، وفهم خاطئ لكثير من القضايا التي تبقي حالة من الجمود في الحراك الثقافي، أضف إلى ذلك عدم وعي المؤسسات المختلفة الثقافية والإعلامية بأهمية العمل الفني، في حين أن جل الاهتمام يقع على قضايا شكلية وهامشية، وعلى رغم ذلك فإنني أحمل الفنان جزءا كبيرا من المسؤولية للدفاع عن مشروعه، وإدارة هذا المشروع الثقافي للمضي به قدما.

أسست محترف الرمال عام ١٩٩٩.. كيف ولدت هذه الفكرة؟ وماذا عن نشاطات هذا المحترف وعن ربيع الرمال الأول الذي أقيم بتاريخ ٢٠٠٢/٢/٣؟ وهل كلمة الأول تعني الاستمرار في هذه النشاطات؟

- بداية محترف الرمال هو اشتباك الخاص بالعام مع الحفاظ على خصوصياتك (الفنية والإنسانية)، فكان هذا المحترف هو مكان إقامتي ومحترفي الذي أعمل فيه، ثم عام ٩٩ بدأت الفكرة باستقطاب عدد من الفنانين والطاقات الإبداعية لممارسة نشاطها بعيدا عن كل البروتوكولات الرسمية، ليتحول المحترف إلى بيت حنون يضم ويحتضن جميع المبدعين وحتى المتلقين للفن.

وكما أسلفت سابقا، فإن الفنان يتحمل جزءا كبيرا للدفاع عن مشروعه وإدارته، لأن المؤسسات لا يمكن لها أن تخلق حراكا ثقافيا، والفن والإبداع هما اللذان يصنعان الحراك الثقافي ضمن أطر العمل المؤسسي لإنجاح وتفعيل الدور الثقافي في المجتمع.

ونظرا إلى «المحترف» للتعبير عن فلسفته الخاصة ورغبة مريديه وأصدقائه، أصبح للمحترف مجموعة من النشاطات التي تتخذ الصبغة العامة، وبعد سنوات من تأسيس هذه الفكرة والعمل عليها، استطاع المحترف أن يحقق حضورا وتميزا بنشاطاته الإبداعية والثقافية، أما فيما يتعلق بنشاطات المحترف فأذكر على سبيل المثال لا الحصر اللقاءات الثقافية الدورية من أمسيات شعرية وموسيقية وروائية وقصصية وفنية مختلفة.

ومن أبرز نشاطات المحترف اليوم المفتوح، وفاء لروح الراحل الفنان مصطفى الحلاج في نهاية العام الماضي، وفعالية استذكار الحلاج في بداية العام الحالي.

ولأننا مؤمنون بأن هناك مسؤولية تقع على عاتق المحترف ليساهم في الحراك الثقافي، كان لا بد لنا من مد جسور التعاون ما بين المحترف والمؤسسات المحلية: الجامعية، النقابية، رابطة الفنانين التشكيليين، رابطة الكتاب، وغيرها من المؤسسات. ومن باب التعاون بين المحترف وهذه المؤسسات، أقيمت، بمشاركة أكثر من خمسين فنانا محليا وعربيا، جدارية الشاهدة التي تناولت القضيتين الفلسطينية والعراقية، وكذلك أقيمت مجموعة من المعارض بالتعاون مع جامعة فيلادلفيا، وجرى الاتفاق مع الجامعة نفسها بطباعة كتاب يتناول سيرة الفنان الراحل مصطفى الحلاج وبخصوص مهرجان ربيع الرمال الأول، كان هذا إيذانا بنشاط يضم مجموعة من الفنانين المحليين والعرب، وتضمن المهرجان عرض أفلام سينمائية وسمبوزيوم الرسم والنحت، وأمسيات شعرية وموسيقية وأمسيات روائية وقصصية.

وتضمن المهرجان تكريما للفنان الفلسطيني عبدالحي مسلم، حيث عرض فيلم عن حياته وتجربته، ومعرضا لأعماله وقراءة نقدية لتجربته.

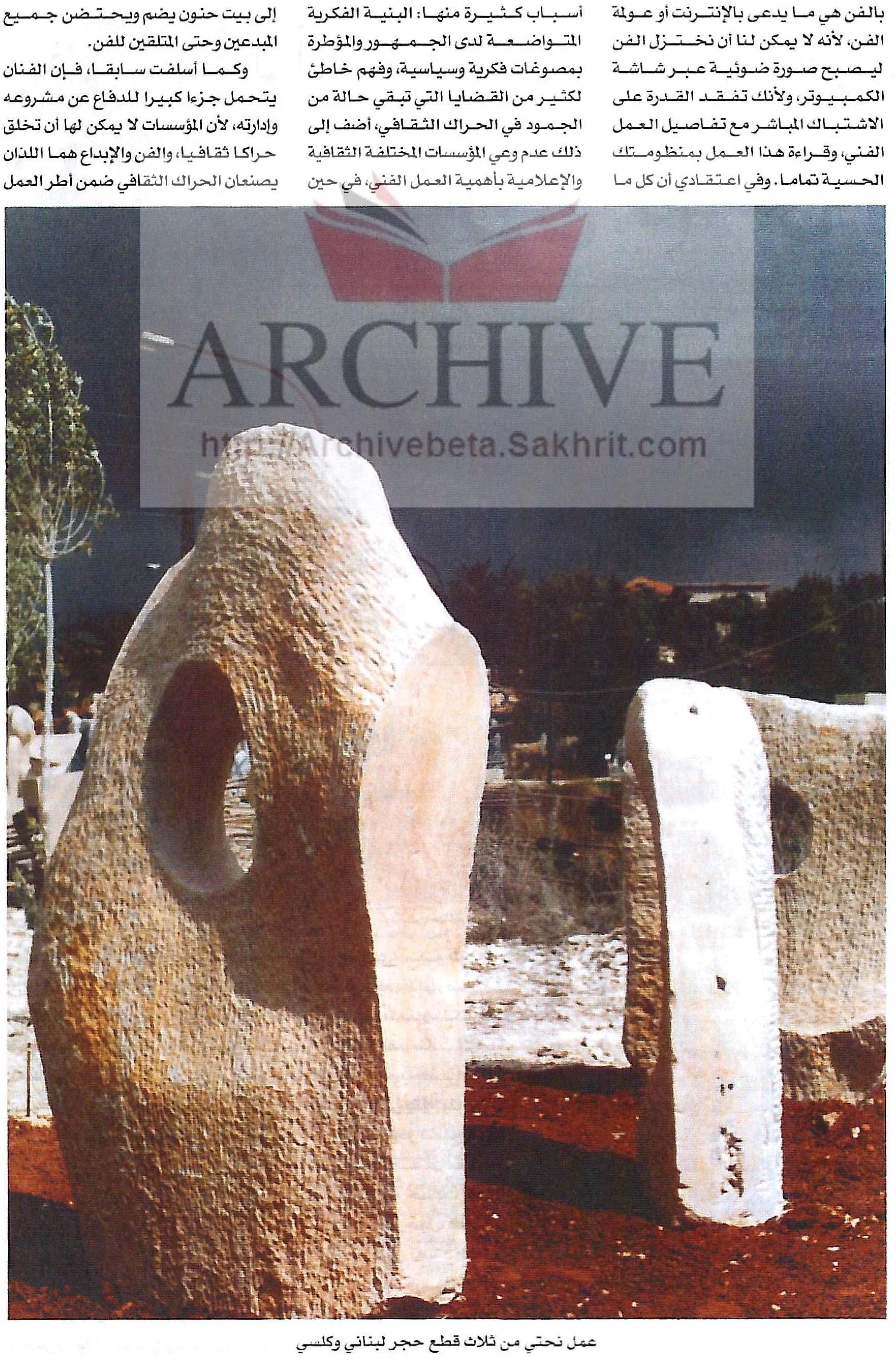
ومن هذه التجربة تحت عنوان «ربيع الرمال، الأول» سوف نعمل على تكرارها سنويا لتكون محفلا لتجمع الفنانين العرب، واستقطاب فنانين عالميين على مختلف الصعد الفنية.

«سمبوزيوم إهدن» للنحت الدولي في لبنان هو المشاركة القادمة.. ماذا عن ماهية هذا المشروع وطبيعة مشاركتك فيه؟

هذه المشاركة هي مشاركة من نوع جديد تقام للمرة الأولى على مستوى دولي في مدينة إهدن شمال لبنان تحت عنوان «سمبوزيوم إهدن للنحت الدولي»، وهذه المشاركة تأتي بشكلين:

- إشراف على هذا المشروع باسم المحترف والمثلة في شخصي.

- المشاركة في عمل نحتي سأقوم على إنجازه هناك لم تتضح ملامحه أو تفاصيله بعد، وستكون هذه الرحلة لمدة شهرين تقريبا، حيث سبق لي أن زرت هذه المدينة الفاتنة بمشاركتي في سمبوزيوم الرسم الدولي عام ٢٠٠٢، وقدمت عملين جداريين (رسم ريليف) ◆



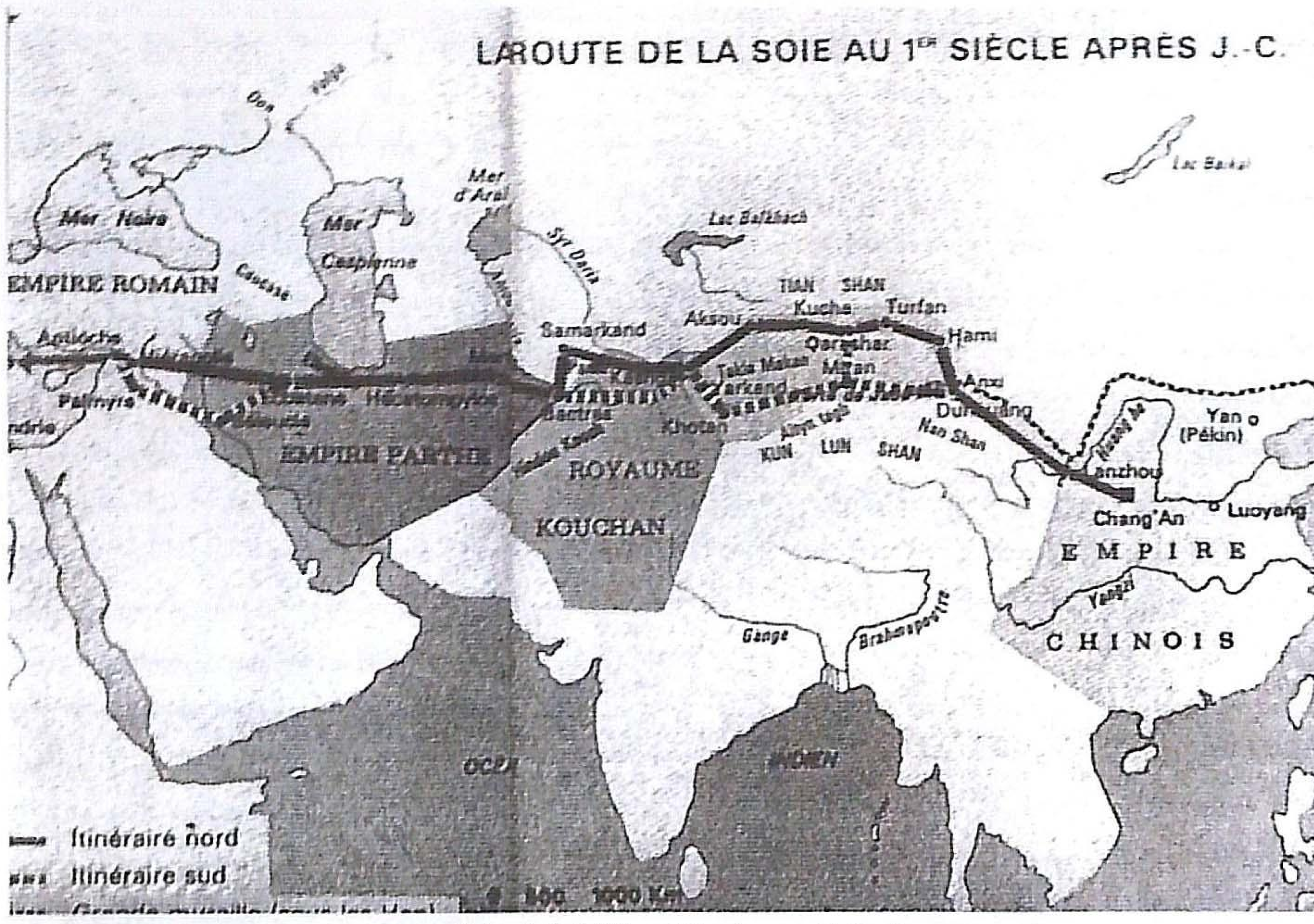
عمل نحتي من ثلاث قطع حجر لبناني وكلسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طريق الحرير اسم وضعه البارون (فرديناند فون رشتوفن) Ferdinand Von Richtothven في القرن التاسع عشر لتحديد معالم ذلك الطريق الذي كان يمر في وسط آسيا فيربط شرقها بغربها، وبالتالي ببقية العالم. التسمية قصرته على الحرير، ولكن القوافل التجارية حملت غيره الكثير ... الخزف، والصمغ، والفرو، والحديد، والبرونز، والقرفة، والرواند، وقرب عصر النهضة الأوروبية ظهرت الأعشاب الطبية ... وحملت القوافل أيضا الذهب، والأحجار الكريمة، والمرجان والصوف، والمصنوعات الزجاجية.

وحملت القوافل وسط هذه المواد ما هو أهم.

حملت البوذية، وجاءت أبعادها أكثر تكاملا وخصبا من كل السلع السابقة، تنوعت القوافل وتعددت محطات الوقوف، وارتفعت الأرباح للوصول من الصين شرقا، إلى عالم البحر الأبيض، تمر القوافل بعناصر شتى من «هان» إلى أتراك، وشبه أتراك إلى فرس. انظر إلى خريطة الإدريسي التي رسمها في القرن الثاني عشر الميلادي للعالم مقلوبا، بمفهومنا، ستجد أيضا بلاد يأجوج ومأجوج، وجاء من الصين أيضا حجر الجاد (اليشب) الذي اشتهرت به تماثيل الصين.



طريق الحرير في القرن الاول قبل الميلاد

يمر في وسط آسيا ليربط شرقها بغربها

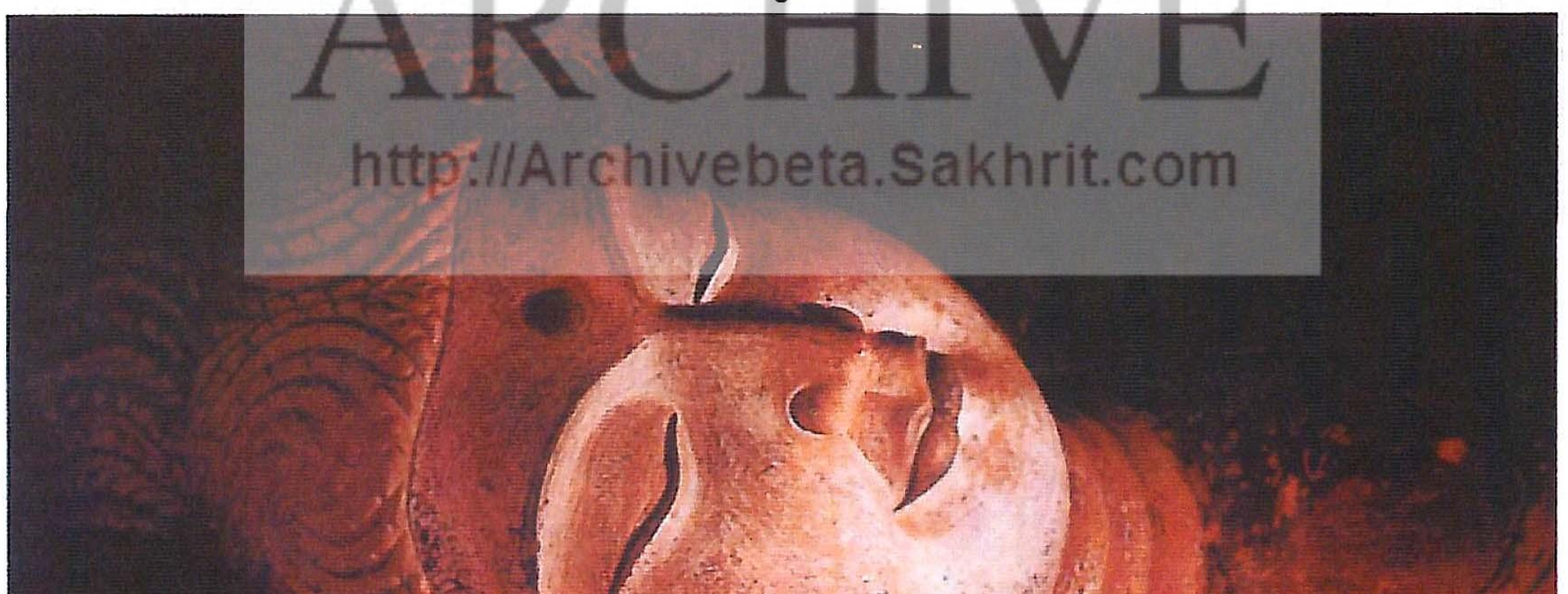
طريق الحرير .. طريق الفن والحرية

د. محمد المهدي - الكويت

ولكي نفهم طبيعة هذا الطريق، علينا أن نتذكر أن هناك طريقين أو سلسلتين من الواحات التي اخترقت صحراء «التاريم» تتراوحان بين «كشغر» من ناحية، و «دانهانج» من ناحية أخرى. سلسلتان ذهبيتان تغريان العناصر المتبربرة دائما. تنزل إلى مناطق العشب شمال جبال «تيان شان»، وتأخذ في نهب ما خف حمله وغلا ثمنه من القوافل ... طريق الحرير لم يكن ناعما، كان يحتاج إلى حماية قوية. خلال القرن الثامن الميلادي - أيام سيطرة أهل الصين ومن بعدهم المغول - تمتع الطريق بالأمان.

الطريق البري الجنوبي والطريق البحري، كانا أيضا معبرين للجزويت والفرنسيسيان الذين حاولوا نشر المسيحية في الصين.

طريق الحرير البري إذن عبر بثلاث مراحل مرحلة السيطرة الصينية ثم مرحلة انقطاع الطريق أو انقطاع الصلة بين الشرق والغرب، ثم مرحلة سيطرة المغول.



بوذا في حالة النيرفانا

طريق الحرير

في عام ١٣٨ ق.م أرسل الإمبراطور ويدي Wudi قائده زانج كيان ZHANGQIAN ليوقف اعتداءات البرابرة على حدوده. تغيب القائد عشر سنوات كاملة، فقد أسروه.. عاد بعدها ليقنع سيده بضرورة قيام حملة «قوية لتأمين الحدود بصورة دائمة في آسيا الوسطى. وكانت حملة هو كوبنج HO QUBING. اخترق منطقة فرغانة، وتعرف هناك على الحصان الاستبسي الشهير (له مسابقات طريفة وعنيفة تقام إلى الآن بالقرب من جبال أفغانستان)، حصان قوي سريع لا يقارن بحصان الصين المتواضع. كان فتحا جديدا، فقد حمل القائد بحصانه الجديد على البرابرة فانكمشوا، والأهم بدأ اتصاله ببلاد الفرس. وفي عام ٥٣ ق.م هاجم الإمبراطور الروماني (ماركوس كراسوس) بلاد الفرس، ولامست أيدي جنوده الخشنة نسيج الصين الحريري الناعم، الرقيق الذي يغري بالتكاسل. ولم تكن مزحة فقد حرم الإمبراطور تراجان استخدامه على كل الرجال عام ١٤م.

وخشي الفرس من تعرف الرومان على الحرير لسبب آخر، فربما حاولوا السيطرة على طريق وسط آسيا، طريق الحرير. بدأ الصراع وانتهى بدخول الرومان عاصمة الفرس، تصوروا أن طريقهم بعد ذلك صار ممهدا للصين وحرير الصين، لكن الطريق كان مقطوعا، فقد سادت الاضطرابات داخل الصين، ولم يجد الطريق العارف بأسراره حتى يقوم بتأمينه.

ازداد سحر نسيج الحرير في عيون الرومان بعد أن انقطعت أخباره، تحدثوا عنه حديث خرافة، حتى أن شاعرهم «فرجيل» قال: «هذه الخيوط الرقيقة التي تصنع الحرير تأتيهم من أوراق الأشجار». وقال آخر: «الحرير خيوط في غاباتهم لاتعدو أن تكون زغبا لأوراق أشجار تنبت عندهم».

سر الصناعة

ارتبطت صناعة الحرير في الصين بإمبراطور اسمه جين JAUNE. قصته شبه أسطورية تعود إلى ٢٥٠٠ ق.م. كان مخترعا في مجالات عديدة، ووضع كتابا اسمه «كلاسيكيات الإمبراطور «جين» سجل فيه مخترعاته خاصة في مجال الطب الصيني، أراد أن يسعد زوجته ربما لغرض في نفس جين، فاخترع لها هذا النسيج الجديد الناعم البراق.

الحرير يستخرج من الشرنقة. تبدأ القصة مع دودة القز، حينما تنضج تكون شرنقة، الشرنقة تحيط نفسها بسائل لزج، تتماسك بحكم تعرضها للهواء، خلال عشرة أو اثني عشر يوما تخرج فراشة الشرنقة، تمزق سجن عمرها القصير، تمزق ألياف الشرنقة وتسعد بالحرية فتطير. إناث الفراشات تخصب فتضع خمسمائة بيضة خلال أربعة أو ستة أيام. البيض يمنح الحياة للدود، وحينما تخرج الدودة من حاضنة البيضة تدور الدورة من جديد.

ولكي تكون الدورة مثمرة متكاملة، يوضع البيض في درجة حرارة ١٨ تأخذ في الارتفاع التدريجي إلى ٢٥ درجة، وحينما يخرج دود القز، فإنه يحتاج إلى كمية كبيرة من ورق أشجار التوت لتغذيته لمدة اثنين وأربعين يوما، وخلال أربع وعشرين ساعة يبدأ الدود في دورة النعاس، وحينما يثقل نومه يبدأ في تكوين خيوط رقيقة ينسجها بعناية ويكون الشرنقة، وتحتاج ثلاثة أو خمسة وثلاثون الف دودة عادة إلى ما يقرب من طن من ورق التوت حتى تتم الدورة بأمان. وهذا القدر الكفيل بإنتاج ستة كيلوجرامات من خيوط الحرير.

يحتاج استخراج خيوط الحرير من الشرنقة أيضا إلى درجة حرارة لا تزيد على ٢٢ درجة، ورطوبة لا ترتفع عن ٧٠ في المائة، تعرض الشرنقات للهواء، ثم تجفف لمدة ستة أسابيع، بعد ذلك تكون جاهزة لاستخلاص ما بين ٦٠٠ إلى ١٢٠٠ متر من خيوط الحرير من كل واحدة.

قبل استخدام الخيوط للنسيج، تغطس في الزيت ليتم ترطيبها، ثم تغسل حتى تتخلص من الشوائب، يفقدها ذلك ما يقرب من ٢٥ إلى ٢٧ في المائة من وزنها لتخرج بعد ذلك الخيوط نقية رقيقة حساسة.

ولقد ظلت صناعة الصين سرا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسرارها إلى عام ١٤٠ ق.م. حينما تزوج أحد الأمراء يدعى كوتان KHOTAN من أميرة هندية، فنقلت سر الصناعة إلى بلادها. انتقل بعد ذلك، عن طريق الكوريين، إلى اليابان عام ٧٠٠م. وفي عام ٥٠٠م هرب كاهنان، من بلاد الفرس، دودة القز في عصا طويلة مفرغة للإمبراطور البيزنطي جستنيان، وانتقل سر الصناعة إلى إسبانيا، وصقلية، والمدن الإيطالية: فلورنسا وجنوى، وميلانو، والبندقية. وعرفت في فرنسا عام ١٤٨٠م، وزرعت أشجار التوت في وادي الرون، وتخصصت مدينة ليون في صناعة الحرير، وعبر الحرير بحر المانش، فما بالك بالسين، أو الدانوب!

طريق البوذية

في القرن السادس قبل الميلاد، عاش الفتى جوثاما ابن الأسرة الثرية في إحدى منحدرات جبال الهملايا بالهند، تزوج في التاسعة عشرة ونعم بالحياة السهلة، وفجأة تحول نافرا زاهدا في ليلة ولادة ابنه، هجر زوجته، ونزع ثياب الثروة، وأكتفى بالأسمال، وأرسل فرسه يحمل سيفه، انعزل في الكهوف مع الزاهدين الصائمين وذاع صيته.

جاءته إشارة جديدة فطلب الطعام، وتأمل الحياة، وجلس يفكر كيف يبقي على ذاته، وكيف يخضعها في آن؟

أجاب بعد طول مجاهدة وتأمل ... الوصول إلى التوازن والدخول في عالم الذات النقية (النرفانا). لا بد من إخضاعات ثلاثة: إخضاع الشهوات الجسدية، إخضاع رغبة الخلود، اخضاع التهافت على النجاح.

مات جوثاما وظلت تعاليمه تحمل اسمه الجديد بوذا. دارت حوله الأساطير والقصص، وأعلن الملك أشوكا ASHOKA في القرن الثالث قبل الميلاد، أن البوذية صارت عقيدة دولته الرسمية. ويقول البعض إن وجوه التماثيل البوذية أخذت ملامح من الإله «أبولو» اليوناني، فقد ترك الإسكندر ميراثا فنيا في شمال الهند... وهذه قضية فيها كلام.

المهم في قصتنا أن البوذية وصلت إلى الصين عام ٦٠ أو ٧٠ ق.م أيام مملكة «جاندهار». اقيمت المعابد والتماثيل الضخمة وكهوف العزلة.

وفي فترة ضعف الدولتين الرومانية والفارسية، كانت دولة الصين أيضا مضطربة، فانقطع طريق الحرير، وتعرض للغزوات البربرية. وظلت الحال على ذلك إلى القرن السابع الميلادي، حينما جدد الإمبراطور الصيني تاي زونج TAIZONG حماية طريق الحرير، ووصل إلى فرغانة وحدود الفرس.

ظهرت في العاصمة الصينية فنون وسط آسيا وعقائدهم، و وصلت المسيحية وعقائد الفرس من «مزدكية» و«مانوية»، واختلط بعضها بالبوذية. ظهر الغناء الشعبي الذي يخلط بين ما وفد من الهند وما استقر في الصين. ظهرت الحكايات الشعبية تروي قصص الهند مصوغة في ثوب وكلمات صينية، وابتلعت الصين كل وافد، وأصدرت طبعتها الخاصة.

الإسلام في وسط آسيا

دخل الإسلام إلى وسط آسيا وعبر نهري جيحون وسيحون على يد قتيبة بن مسلم، وصل إلى فرغانة واصطدم مع القبائل المغولية والبوذية، ووصل أيضا إلى كشغر على حدود الصين عام ٧١٥م. وفي الفترة نفسها تقريبا كان دخول المسلمين إلى إقليم السند في الجنوب، كان انقلابا جديدا لم يشهده وسط آسيا من قبل، حيث انكمشت البوذية بما تحمله من أسلوب خاص في التفكير، وانتشر الإسلام.

وطرح البعض رأيا حول انقطاع الوصل بين الصين وغرب آسيا بعد الإسلام، وطول الهجران لطريق الحرير البوذي الوثني الذي يناقض دعوة سماوية. والحقيقة أن فترة القرن السابع الميلادي (فترة الفتوحات الإسلامية الخارجية) شهدت عدم استقرار في المناطق الجديدة البعيدة... في تركستان وما وراء النهر وحدود الصين، ولكن ابتداء من القرن التاسع الميلادي، عادت الحركة التجارية نشيطة يشهدها ويسجلها الرحالة العرب في تنقلاتهم الواسعة، ابتداء من رحلة «سلام الترجمان» الذي أوفد إلى الصين لرؤية السد الذي قيل إن ذا القرنين بناه بينه وبين برابرة يأجوج ومأجوج، إلى رحلة سليمان السيرافي من شاطئ الخليج العربي إلى كانتون في أقصى الصين. كتب الأخير يصف الفرق بين الهندي والصيني، وتحدث بإعجاب عن مهارة الصينيين خاصة في الفنون. ملكهم يشجع الفنانين، فيحضرون إنتاجهم ويعرضونه أمام قصره لمدة عام، فإذا لم يتعرض له أحد بنقد سليم فإنه يجاز.

والمسعودي من رحالة القرن العاشر، تحدث أيضا عن الصين وكيفية الوصول إليها من خراسان عبر واد يسميه وادي «النوشادر» وهو جزء من طريق الحرير. وابن بطوطة في القرن الرابع عشر كان أشهر من طاف بأنحاء الدنيا، وصل إلى الصين ووصف الخزف الصيني ومهارة الرسامين، فقد صوروه هو وصاحبه أثناء حضوره مجلس الحاكم من دون أن يشعر. وفوجئا بصورتهما معلقة في السوق على عادة الصين آنذاك.

كثيرة قصص رحالة العرب إلى الصين بالبر والبحر، ودلائل كثيرة تثبت اجتيازهم طريق الحرير في صحراء «التاريم» الوعرة. وحينما صار الطريق آمنا اجتازه الأخوان «بولو» في رحلتهما إلى الصين مابين العامين ١٢٦٠/١٢٦٦. واستقر «مارك بولو ابن أحدهما في الصين لمدة ربع قرن وكتب كتابه الشهير «رحلة العجائب». وكان أول شاهد عيان أوروبي لعالم ظل غامضا طوال ظلمات أوروبا في العصور الوسطى.

في هذه الفترة خلا طريق الحرير من الحرير، لقد صار منسوجا معروفا في أنحاء أوروبا. حمل الطريق ما هو أخطر من اختراعات الصين: البارود، والمدفع، سيف الحاكم الجديد، وحروف الطباعة والورق.. سيف المفكر اليقظ، وألوان الصباغة والرسم الصينية الزاهية، أو أداة العزف على لوحة عصر النهضة الأوروبية.

وبدأت التحالفات السياسية، حيث عرض الخان الأعظم عام ١٢٨٧ في سفارة خاصة على الدول المسيحية تحالفا لقتال المماليك في مصر. أجاب البابا بإرسال بعثة أقامت أول كنيسة في بكين. ولكن في عام ١٣٦٨ طرد المغول من حكم الصين، وطورد من اعتنق المسيحية. عادت الصين بوذية لا تقبل بغير تراث «النرفانا»... وانقطع طريق الحرير عن العالم القريب فما بالك بالبعيد!

ظل الحديث عن طريق الحرير مقطوعا غامضا إلى القرن التاسع عشر، لقد كان طريق الاستعمار البرتغالي، والهولندي، والفرنسي، والإنجليزي في آسيا طريقا بحريا. بدأت محاولات البحث أثريا عن طريق الحرير على يد وليم جونسون عام ١٨٦٤، تبعته بعثات تنقيب روسية، وألمانية، وكان آخرها أميركيا نهبت ما بقي من آثار على طول الطريق عام ١٩٢٣ وما وقع تحت أيديها، بعدها أصدرت حكومة الصين قرارا بمراقبة بعثات التنقيب، وتولى أهل الصين الدراسات بأنفسهم.

هذه هي قصة طريق الحرير. لقد هبت رياح البوذية من الهند الكلاسيكية على الصين تحمل جذور العقيدة، وما تبعها من إبداع فني، فهل خلت الصين من أصالة خاصة؟ أبدا.. لقد طبقت الصين بوعي شديد ما نلوكه بألسنتنا منذ سنوات في جلسات السمر، وفي الدراسات المتجهمة من دون ثمرة عملية، طبقت مبدأ استيعاب الوافد وهضمه، والإضافة إليه، ثم الإفراز بعافية وطعم جديد. لقد أضاف طريق الحرير إلى الصين ولكنه لم يخلقها. وتكررت القصة مع اليابان عبر البحر الأصفر. وحينما جاءت وفود الزائرين الأوروبيين المتأنقين في ثوب السفارة، لم يجدوا الصين خالية من أدوات التقدم، وحينما استبدلوا بثياب الأناقة الحلل العسكرية، كانوا يعرفون أن في يد الصين وفي عقلها أدوات وقدرة التطور، لقد كان طريق الحرير جزءا من استقلال شخصية الصين، ولم يكن مصدرا له. وما حصلته من ربح تجاري عن طريق الحرير لا يمكن أن ينمي قدرة عطاء ما لم تصحبه طاقة روحية، كان لها الفضل في اختراق أعالي الجبال، ولفح الصحراء للوصول من الهند إلى الصين أو العكس.

وماذا يبقى من الهند؟

عجيبة هذه الأم العجوز في مظهرها، فما زالت إلى الآن تدهش العالم، بوتقة من العقائد والملل والنحل لا تنضب، هل يصدق أحد في زماننا أن تقوم طائفة الجينية (عشرة ملايين فقط) بغسل تمثال إلهها «باهيبالي» البالغ من الارتفاع عشرين مترا، ومن العمر ألف عام. يغسلونه كل عام بالماء واللبن والزبد والزعفران، ينثرون عليه أطنانا من الزهور بطائرات عمودية خاصة، أو تويجات من ذهب أو فضة، يجلسون عرايا تماما تحت أقدامه. لا يأكلون اللحوم، ولا النباتات التي تؤكل جذورها كالبصل، أو الجزر أو البطاطس، ولا العسل لأنه اعتداء صارخ على نحل مسكين. يكتتبون، ومن يدفع أكثر فإن له شرف السبق في سكب السوائل المقدسة على التمثال.

ما زالت الهند هي الهند، والصين هي الصين، ولم يكن طريق الحرير سوى طريق الفن... طريق الحرية ◆

لوحة لامرأة تحيك ثوبها - الرسم يكشف رقة النسيج الياباني (١٧٩٠)

نحت خزفي صيني - الامبراطور محاط برفاقه يحملون الزهور (١٧٥٠ م)

العمارة العربية والإسلامية بين الماضي والمستقبل

د. علي مهران هشام - الكويت

العمارة هي أم الفنون، والمعماري الناجح هو الذي يستطيع توظيف العلم والهندسة في خدمة إبداعه، من أجل رفع الحس الجمالي للمكان والإنسان، وذلك لأن كثيرا من المباني قد تكون جيدة التنفيذ، ولكنها لا توحي ولا تفي بالغرض والوظيفة، أو أنها لم توجه التوجيه السليم، أو أن العلاقات بين عناصرها والحركة الداخلية والخارجية بها غير مدروسة، أو أن النسب الجمالية المعمارية وتوزيعات الكتل والفتحات والأشكال والحجوم والألوان والاتجاهات والمواد، بعيدة عن التوازن والتناسق والذوق السليم والحس الفني. فهي بذلك لا توحي بالسرور ولا بالراحة النفسية، بل تشعر بالانقباض وتبدو قبيحة، إضافة إلى عدم توازنها وانسجامها مع البيئتين الطبيعية والاجتماعية، وكذلك عدم توافقها من الناحيتين العملية والاقتصادية في الحاضر أو المستقبل.

تاريخيا، سهل ظهور الآلة أعمال الكسب السريع وبأقل جهد، مما شجع على الطمع والجشع، وسيطرت المادة على الروح كما سيطر البعد المادي على الفن والجمال والأخلاق وسعادة الإنسان. وقد نتج عن ذلك الجشع استعمار الشعوب وتحقيق المدنية المادية والحياة الميكانيكية، ووضعت الأخلاق وسعادة الإنسان في الدرجة الثالثة، بعد الاقتصاد والسياسة. في هذه المرحلة، أصبحت الحاجة - لأسباب اقتصادية بحتة، إلى نوع جديد من التصميمات ينفذ أنواعا من الصناديق أو العلب على هيئة مبان وبأقل تكلفة، وكان هذا أوفر بكثير من الناحية الاقتصادية، وعلى الرغم من نوعية تصميمات المهندس المعماري، إلا أن الناس لم تستطع التغاضي عن الناحية الاقتصادية، خاصة بعد أن أصبح الاقتصاد في الدرجة الأولى قبل راحة الإنسان ورفاهيته.

لقد أصبحت هناك حاجة ملحة إلى عمل دراسات منفصلة في فن الديكور والتذوق والحس البصري، لمحاولة إدخال لمسات جمالية لتخفيف مظاهر القبح في تلك الصناديق الإسمنتية التي يسكنون فيها وذلك من قبل الأثرياء فقط، لأنهم وحدهم القادرون على كلفة الديكور. وأصبح الفن يستغل في خدمة الهندسة كديكور أو كعملية تجميلية، ولكن الجمال في الأساس أفضل كثيرا من عمليات التجميل والصحيح هو أن يكون العلم والهندسة في خدمة الفن وراحة وصحة الإنسان.

إن العمارة لها تأثير كبير على نفوس الناس وأمزجتهم وأذواقهم وطباعهم. فجمال المبنى لا يأتي بكثرة ما يصرف عليه ولا بالديكور الغالي الثمن، بل بحسن التصميم ومقدرة وصدق وإخلاص وأمانة المصمم، والمبنى الجيد التصميم لا يحتاج إلى عملية تجميل وديكورات إضافية كثيرة.

يؤكد علماء الأجناس والثقافات والمعارف والفنون الإنسانية أن العمارة بدأت قبل ظهور المعماريين والبنائين ومحترفي صناعة البناء بوقت طويل، ويؤكد ذلك أيضا علماء العمارة الأنثروبولوجية، بأن هذا له علاقة بفهم آليات العقل البشري الأساسية، إذ إن عقل الإنسان يميل دوما إلى إسباغ معنى للوجود والكون والبيئة، فالعقل يميل إلى ربط الإنسان بالبيئة المحيطة من خلال فرض نظام عقلي على ما يحيط به، مستخدما التصنيف والتسمية والتعريف بالأشياء، فالعالم خارج العقل غامض عشوائي مبعثر، وهذا الموقف من البيئة لا يختلف فيه الإنسان البدائي عن الإنسان العصري إلا في درجة الوعي والإمكانات المتوافرة. ففي المجتمعات التقليدية كانت تسود النظرة الدينية، ويزداد تشكيل منظومة المعاني في إعطاء قيمة رمزية لعمارة البيئة والمكان والزمان من حيث القيمة والاحترام والرمزية، مثل السعد والنحس والشقاء والنعيم والخير والشر، وكل هذا شأن بشري طبيعي في محاولة المجتمعات والحضارات البشرية محاكاة وفهم الحياة والموت والغاية من الوجود، إضافة إلى انشغال كثير من العلماء النهضويين بالمعنى الإنساني الأوسع في إعادة تشكيل نظريات المعرفة الحديثة، وخاصة ما يتعلق منها بالعمران والتشييد.

لقد استفاد مفكرو الاقتصاد والصناعة من عصر الانقلاب الصناعي، في محاولة لـ «استعمار العمارة»، ولقد حاول هذا الاتجاه تهجين العمارة ووضعها كفرع من مدارس (علوم المحركات - ENGI-NEERING)، إذ إن الميكنة الحربية صارت أداة للتفوق العسكري عالميا. وكان مغريا أن تكون العمارة أداة ترويج وإعادة رسم ملامح جديدة لعصر عسكرة الاقتصاد والصناعة تحت مسمى «الميكنة أو الهندسة المعمارية ARCHITECTURAL ENGINEER-ING». ولم يكن هناك فارق كبير في البداية حول تحمس النظامين العالميين الرأسمالية والشيوعية، حول استعمال ميكنة العمارة كأداة ضمن الاستراتيجيات الشاملة للسباق في الإنتاج والتصنيع بشكليه المدني والعسكري.

أما فيما يختص بالعمارة في النسق والفكر اللغوي عند العرب، فإن كثيرا من الكتابات والتعاريف الضعيفة ساهمت، ولا تزال عن قصد أو من دون قصد، في خلع كل ما هو عربي عن كل ما هو حضاري أو معماري، وفي أحسن الحالات تصور الحضارة العربية على أنها عرفت العمارة نقلا من الحضارات الأخرى، من خلال مراحل لاحقة في الإسلام. ولقلة نشاط حركات التنقيب (الأركيولوجي) في أرض الجزيرة العربية، يقنع الكثير من العلماء والباحثين العرب برأي من سبق أو من عاصرهم من دون عناء في البحث أو التحقيق، بينما دراسات الانثروبولوجيا اللغوية في النصوص والمدونات الدينية والرسائل والمخطوطات الأدبية، هي دلالات على نماذج وأطر قبل إسلامية لأكوان فكرية وحسية من أساطير العرب قبل الإسلام، يزخر التراث العربي المعماري بالأبنية والأشكال الرمزية للعرب البائدة، وأن قدماء العرب لديهم ما يسمى بالنموذج السماوي «العالم العلوي» والنموذج الأرضي وكذلك العالم السفلي، واشتهرت المدن المهجورة بـ «مواطن الجان» في أسطورة «أرض وبار» الفردوس المفقود، وقرية

مجمع الطب النووي - الكويت - والمزج بين الأصالة والحداثة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«عبقر» التي ذكرها ياقوت الحموي في «معجم البلدان»، وتظهر كذلك في معجم «لسان العرب». أما المدونات الدينية في تسلسل الديانة الإبراهيمية إلى القرآن الكريم، فهي تتحدث وترسم صورا لمدن وحضارات في أرض الجزيرة العربية نفسها، وليست فقط في الشام والعراق ومصر.

إن منازل «عاد» كانت في بادية الأحقاف الواقعة بين صحراء الربع الخالي وجبال اليمن، بينما كانت «ثمود» تسكن مدائن الحجر شمالي الحجاز، وإن كانت الشواهد الماثلة بيننا في عمارة اليمن التقليدية وعمارتها في عصور قبل الإسلام أو الإسلامية (حمير، سبأ، مأرب.... إلخ) لا تدل على أنها كانت مستعارة في تكويناتها الكتلية والمنظومية من حضارات ما بين النهرين أو مصر والشام، وقد يكون العكس هو الصحيح، وإن تأثرت بهم وبغيرهم فيما بعد في بعض العناصر الزخرفية والفنون المعمارية على مر العصور.

إن العمارة هي الأداة اللامباشرة في السياسة العامة، ومن هذه الزاوية عرف العرب العمارة، شأنهم شأن الأمم الطاعنة في الحضارة بأحدث وأوسع معانيها، ففي لغتهم عمر يعمر، كلمتان مرادفتان لحي ويحيا، وعاش ويعيش، وتسمى العرب بأسماء تنوعت حول هذا المعنى من عمر، عمار، عمارة، يعمر، معمر، عمران... إلخ، ويقال (عمر فلان مائة سنة)، وتسمى الأرض الآهلة بالسكان والحياة بالمعمورة.

ومع نزول القرآن الكريم، برزت مفاهيم كان لها وجود عتيق في فكر العرب والمسلمين وواقعهم وخيالهم وأساطيرهم، إذ جاء بلفظهم في آيات «هو أنشأكم من الأرض واستعمركم فيها» (سورة هود: آية ٦١)، وربط الإسلام مفهوم العمارة بفعل إحياء الأرض والإنسان في مواقع كثيرة من القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، والتاريخ الإسلامي الأول، بل وتوجد دلالات تاريخية تؤكد أن العرب والمسلمين الأوائل عرفوا علاقة العمارة بمفهوم العدالة، ثم مفهوم السياسة العامة بشقيها السلمي والدفاعي، ففي إحدى رسائل الإمام علي - كرم الله وجهه - إلى مالك بن الحارث النخعي الذي ولاه على مصر يقول: «وليكن نظرك في عمارة الأرض أبلغ من نظرك في استجلاب الخراج لأن ذلك لا يدرك إلا بالعمارة، ومن طلب الخراج بغير عمارة أخرب البلاد وأهلك العباد، ولم يستقم أمره إلا قليلا...).

تلعب البيئة دورا كبيرا في تكوين الطابع المعماري لأي مكان، حيث إن البلاد العربية تتميز بتقاليد أصيلة، كما أنها تقع في ظروف مناخية متشابهة، مما يؤدي إلى استنباط تصاميم ديناميكية وحرة تتناسب مع البيئة.

ومع اختلاف المتطلبات المعيشية لكل أسرة وتحقيقها لرغباتها، يبدأ الحوار بين المصمم المعماري والمالك لتحقيق أقصى استفادة من جميع المساحات، متمشيا مع الأسس التصميمية والدراسات المحيطة، فغالبا ما يبدأ المصمم بوضع ملامح للتوزيع الداخلي، محافظا على ظروف الموقع وتأثير الثوابت الخارجية، سواء كانت مناخية أو طبيعية في إطار المحددات القانونية والمنظمة لعملية البناء سواء، كانت متعلقة بنسبة البناء أو الارتفاعات أو غيرها.

إن التاريخ يذكر أن الإنسان بدأ في بناء بيته بنفسه، فوضع الحجر وأشعل النار، وكل صاحب أرض هو معماري بطبيعته، ويعتبر المعماري مترجما لرغباته وفقا لظروفه الاجتماعية وتكوينه الأسري. يبدأ المالك بتقديم رغباته ومتطلباته، ومن ثم يترجمها المعماري في صورة برنامج محدد يصاغ في صورة هندسية لتحقيق عناصر المنفعة والجمال والاقتصاد.

التجانس بين الكتلة والفراغ في العمارة العربية والاسلامية - العمارة الاندلسية

وهنا تجدر الإشارة إلى أن لكل شخص متطلباته الخاصة وتذوقه وحسه الفني، وكثيرا ما يضر التكرار ويسبب الملل، ويجب أن يتميز كل عمل بلمسات فنية تعبر عن شخصية العمل ذاته.

إن مرحلة التصميم وتولُّد الفكرة التصميمية التي قد تكون مرتبطة بفكرة معمارية أو إنشائية، هي التي تعطي التصميم شكلا مميزا سواء في التصميم الداخلي أو التشكيل المعماري، فالشكل هو أحد مقومات الجمال للمنشأ المعماري، والتكوينات المعمارية هي دعائم هذا الجمال. ولكون الشكل لا ينفصل عن الوظيفة الفراغية، فإن تناسق ارتباط المنفعة والجمال يعتبر أساس التذوق المعماري.

إن سيناريو التصميم يبدأ عادة بدراسة الموقع أو تنفيذ البرنامج، ولكن هناك العديد من الأسس التصميمية الواجب مراعاتها، نشير إلى بعضها فيما يلي:

أولا: الأسس التصميمية لأعمال التصميم المعماري:

- مرونة الحركة والاستغلال الأمثل للمساحات، مع المحافظة على تناسب العلاقات المعمارية مع النواحي الوظيفية.

- التوجه الأمثل لملاءمة الظروف المناخية، لتحقيق كفاءة التهوية الطبيعية، ومقاومة التغيير في درجات الحرارة.

- دراسة حركة الشمس والمسطحات المظلمة في تحقيق العزل الحراري.

- دراسة الربط الجيد بين العناصر الداخلية ووحدات الخدمات.

- دراسة التوسعات الأفقية والرأسية مستقبلا.

- تحديد المكونات الأساسية والعناصر الوظيفية.

- التحليل الاقتصادي وتدرج تكاليف البناء مع برامج التنفيذ.

ثانيا: الأسس التصميمية لأعمال التصميم الداخلي:

هناك العديد من المفردات والعناصر المعمارية المؤثرة في التصميم الداخلي، نذكر منها ما يلي:

- استخدام الزجاج الملون أو الزجاج المعشق.

- استخدام الزخارف الرخامية بتشكيلاتها الهندسية.

- استخدام الوحدات الهندسية المشغولة.

- استخدام السيراميك وقطع الفسيفساء غير المصقول.

- أعمال التنسيق الخارجي والداخلي باستخدام العنصر الزراعي.

- استخدام العناصر التراثية: كالسدو والشلال والمشربية.

- استخدام المرايا والاستفادة من الانعكاسات في الإحساس باتساع المكان.

- العناصر المائية (مسطحات مائية) حمامات سباحة ونوافير وشلالات.

- التشكيلات الزخرفية: كالعقود والتشكيلات الجبسية الحليات والكرانيش، القرميد.. إلخ.

- دراسة الضوء سواء كان طبيعيا أو صناعيا، وتأثير انعكاساته على المسطحات.

- دراسة الألوان والتدرج اللوني وتجانس الإضاءة الطبيعية أو الاصطناعية.

- تحديد الطراز المعماري وإظهار الهوية التراثية.

- تحديد عنصر التصميم الإنشائي والمعماري مع تحديد شخصية الخطوط.

- توزيع الأثاث وتنسيق المفروشات للوحدات الأفقية والرأسية.

- العناصر التجميلية لجميع الفراغات المعمارية (طبيعية - اصطناعية).

- دراسة الصوت وتوزيعه.

- ارتباط وحدات الخدمات بالعناصر المعيشية.

- اختيار نمط الأثاث وتوزيعه.

في النهاية نستطيع أن نقرر أن العمارة العربية والإسلامية، سواء في الماضي أو الحاضر، هي تجسيد لشخصية الإنسان العربي (ثقافيا - اجتماعيا - تراثيا)، أما في المستقبل فينبغي مراعاة الهوية العربية وترسيخها أيضا، إضافة إلى دمج التقنية وتكنولوجيا البناء بما يحقق الرفاهية والتجانس والجمال للمجتمعات العربية والإسلامية، بما في ذلك الشكل والمضمون ◆

مبنى سكني يتوافق مع المعطيات البيئية والثقافية للمجتمعات العربية والاسلامية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تؤكد العمارة، أكثر من أي إنتاج فني آخر، حضورها اليومي. فالعمارة في عمقها متحف حي ومأهول، حيث تنتصب روائع الماضي بمحاذاة أكثر الإنجازات معاصرة، لتعطي للمشهد عمقا تاريخيا يغذي الذاكرة والخيال.

لقد انتقلت العمارة من الأعمال الفنية الضخمة إلى المجموعات أو التكتلات الكبرى النموذجية، ومن المأثرة الإنشائية كمعيار لتقديرها، إلى الانشغال بتحقيق مطلب الإطار المعيشي الأفضل. وبحسب هذا المنظور، فإنه يجب أن تصمم العمارة ليس فقط كفن بصري خالص، وإنما أيضا كفضاء للعيش.

وإذا كانت العمارة الحديثة عمارة وظيفية، حاولت أن تزاوج بين الجانبين النفعي والجمالي مع استثمار وتوظيف منجزات العلم والتقنية، فما الأسس الوظيفية: المادية والأيديولوجية للعمارة الحديثة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحقق الوحدة بين المنفعة والجمال

وظائف العمارة الحديثة

عبد العالي بن زهرة - المغرب

متحف غوغنهايم الذي صممه فرانك لويد رايت

يحتل المعماري موقعا بارزا في بنية الإطار الحياتي للإنسان باعتباره كائنا مجتمعيا، حيث تحدد المظاهر الأكثر يومية للحياة الإنسانية شكل العمارة وفي الوقت نفسه تكون هذه المظاهر محددة ومشروطة بها. إن الفضاء الذي يعمل فيه الإنسان، ويرتاح، ويقيم علاقات اجتماعية، ويرفه عن نفسه ويمرح، هي الشروط العضوية والنفسية التي تجعل هذا الفضاء صالحا للسكن أو غير صالح. وأيضا العلاقات المتداخلة لهذه الإطارات المعيشية، والإنشاءات التي تحتضن جل الأنشطة الإنسانية. نعني بذلك الزقاق والشارع وبنية المدينة بكاملها، كلها تحدد الفعل المعماري وتعرفه.

ولكن عندما نتحدث عن العمارة، يبرز سوء الفهم، وتتسبب الأحكام المحمولة في ظهور متناقضين اثنين خطيرين وعميقين، الأول، بين معايير ومصالح أولئك الذين ينتجون العمارة وهم المعماريون والبناة وغيرهم، ومعايير أولئك الذي يستعملونها ويعيشون فيها أي المستفيدون أو المستعملون.

والثاني، وهو يأتي في الحقيقة نتيجة للأول، بين العمارة التي تعد عملا فنيا، ومجموع الإنشاءات والبنايات باعتبارها بناء سكنيا.

إن موضوع العمارة لا يطرح غالبا، إلا مرتبطا بروائع الماضي، من دور عبادة، وأضرحة، وقصور ... إلخ. بعبارة أخرى أنواع الإنشاءات التي يصنفها مؤرخو الفن ضمن الأساليب الفنية. ويحدث غالبا أن نتعرف على عمارة مدينة ما من خلال آثارها أو مواقعها التاريخية، بينما في العمارة الحالية، ونظرا إلى افتقارها إلى الإحالات الأسلوبية والشكلية، تبقى على هامش هذه الاعتبارات، وينظر إليها على أنها بناء وليس على أنها فن.

من هنا، نستطيع أن نؤكد أن العمارة، على مستوى النقاش النظري، هي موضوع يبقى مجهولا من قبل جمهور عريض، ففي مجال النقد الفني التشكيلي على أعمدة الصحف والمجلات، أو في برامج الراديو والتلفاز المخصصة للفن، يقتصر الحديث عموما على الرسم والنحت، ويظل النقد في مجال العمارة وتخطيط المدن غائبا، على الرغم من أهميتهما الحيوية، فلا يجري استدعاء العمارة إلا بوصفها روائع خالدة من الفن التذكاري الذي ينتمي إلى الماضي. من جهة أخرى، فإن النصوص التي تعالج الصعوبات أو المشاكل النظرية أو العملية للعمارة الحالية، تكون مخصصة أكثر والمواضيع معروضة بألفاظ ومصطلحات بعيدة عن متناول غالبية الناس، وتعكس هذه الوضعية المصالح المتنافرة التي تنشط مختلف الأطراف الفاعلة في الإنجاز المعماري.

عموما، يعرف المعماري على أنه «مؤلف» مشروع ما، يتصور البناء الذي يرغب فيه زبون ما أو مستعمل ما، ويرسم التصاميم التي تمكن البناء من إنجازه وتحقيقه.

هذه العلاقة البسيطة جدا والقائمة بين المستعمل أو المستفيد، والمعماري والبنّاء فقدت معناها؛ ذلك أن احتياجات المستعمل، وهي أصل هذه العلاقة، تراجعت أهميتها تحت ضغط مجموعة من القوى الاقتصادية التي أصبح فيها المؤسس، ويمثله المقاول، حجر الأساس في سيرورة البناء، والتي ينظر فيها إلى العمارة من زاوية نظر بعيدة جدا عن التأمل الفني: يتعلق الأمر بالمردودية الحتمية.

أمام هذه الوضعية الجديدة، لا يتوفر الشخص الذي يحتاج إلى سكن، أو مكان أو مدرسة لتعليم أبنائه، عادة على عناصر أخرى للحكم عند عملية الاختيار إلا ما تفرضه الإكراهات الاقتصادية الراهنة.

إذن، فقد استُبعد المستعمل من كل قرار يمس البناء المعماري، ليس فقط ما له علاقة بالمعايير الفنية التي على أساسها ستشيد البنايات التي سيستعملها، وإنما أيضا المعايير الوظيفية المتعلقة بموافقة الموضوع المعماري لحاجياته النوعية.

هذه القطيعة بين القوى التي تتحكم في سيرورة تكوين وتطور المحيط الإنساني والمستعمل الذي يقع أحيانا ضحية هذه السيرورة، هي حقيقة تكون أساس الإشكالية المعمارية في عصرنا الحالي، وطيلة القرون الماضية، وحتى أواسط القرن الثامن عشر، كان في إمكان العمارة أن تتطور وتنمو داخل إطار موحد. فالأشكال، ومناهج العمل، والمصالح، والسلوكيات الصادرة عن المعماري، والمستعمل والبنّاء، تختلف بحسب الزمان والمكان، لكنها تمر في إطار العلاقات الثابتة والمحددة القائمة بين العمارة والمجتمع. كما أن المشاكل الخاصة والحلول تتنوع، ولكن طبيعة الخدمة التي يؤديها المعماري للمجتمع، والوظيفة التي يمنحها هذا الأخير للمعماري، تتطابق وتتآلف، وهذا ما يجعل النتائج النهائية منسجمة ومتماسكة.

نستطيع أن نؤكد، بصفة عامة، أن العمل المعماري يتطابق مع حاجيات المجتمع في مجموعه، واحتياجات المستعمل على وجه الخصوص.

من جهة أخرى، فإن القيم الجمالية للعمارة القديمة بانسجامها وتطابقها في جميع النقاط مع العوامل السياسية، والاجتماعية والأيديولوجية التي تتدخل في سيرورة البناء، تكون سهلة الشرح والتأويل، وتمكن أيضا من تفسير مميزات وخصائص البنية العامة للمدن. إذ ليس بالمستغرب أن تضع تواريخ الفن في المقام الأول تساؤلات الشكل والتركيب، أي المظاهر الجمالية الخالصة، لإيضاح وبيان العمارة ووظائفها في المجتمع الذي ينتمي إلى عصر ما.

ابتداء من القرن التاسع عشر، تبدلت العلاقات الوظيفية للعمارة في المجتمع تبدلا جذريا، وقد أصابت هذه القطيعة أيضا تعبيرها التشكيلي. ومنذ ذلك الحين، لم يعد في الإمكان تعريف العمارة ووظائفها بالنظر إلى اعتبار المظاهر الجمالية أولية، ما دامت لا تغطي سوى مساحة ضئيلة من الإنتاج والمصالح أو المنافع الثقافية المعاصرة، فعلاقة العمارة ووظائفها في المجتمع تطرح مشاكل جديدة، تكون في الحقيقة، بعيدة جدا عن المعطيات التقليدية.

تولدت العمارة الحديثة من التبدلات التقنية والاجتماعية والثقافية الناتجة عن الثورة الصناعية التي حدثت في أواسط القرن الثامن عشر. وقد كونت لها نظاما من القيم وبرنامج عمل واضح الصياغة، أي قدمت مظهرا عاما منسجما بين الفكر والفعل، وذلك بعد قرن من الزمان، من خلال أعمال وليام موريس W.Morris (1834-1896) في بريطانيا، الذي نشر، بالتوافق مع نظريات جون ريسكن J.Risken، حركة الفنون والحرف (Arts and Crafts) لكن، حتى مطلع القرن التاسع عشر، لم تتوسع هذه الحركة الحديثة، ذلك أن إمكانات وضع المبادئ المعمارية المؤسسة منذ زمن بعيد موضع التطبيق، ما زالت يشوبها النقص، وظلت العقبة بين النظرية والتطبيق تنتظر من يقتحمها.

مع ذلك، وبينما يسّر ظهور أشكال اجتماعية جديدة، تجديد التعبير المعماري، برزت متناقضات، بالموازاة مع أخرى أكثر شمولية يعيشها المجتمع، وتبدل معنى

العلاقة الوظيفية بين العمارة والمجتمع.

بالنسبة إلى موضوع الإلهام، لم تعد تلبية الحاجيات الاجتماعية المحددة هي محرك العمارة، وإنما المراهنة على هذه الحاجات بحسب المنافع الاقتصادية أو الأيديولوجية الخاصة. فما كان يعتبره منظرو ونقاد العمارة الحديثة نظاما من الأشكال والمضامين صحيحا عموما، هو أبعد ما يكون عن التطبيق، ولم تردم الهوة بين المثالي النظري والواقع اليومي إلا بصعوبة بالغة.

الأسس المادية للعمارة الحديثة

رأينا كيف قطعت العمارة الحالية كل صلة لها بالعمارة ذات الطابع التاريخي، ليس فقط على مستوى الشكل، وإنما أيضا على مستوى البنيات والمبادئ. فإلى جانب بعض الأشكال المعمارية التي ما زالت تحاكي الأساليب القديمة التي لم تعد مألوفة، فإن العمارة الحالية بتميزها الوظيفي والشكلي هي فعلا عمارة جديدة. وبما أن هذه الظاهرة قد حدثت بطريقة جذريا نسبيا، وواكبها نقاش حاد وقوي، حيث جرى القطع مع كل المخططات التي كانت مقبولة فنيا إجمالا، فقد تسبب بحالة اعتيادية من الرفض وسوء الفهم إزاء هذه العمارة الجديدة. جاء هذا الموقف من الاعتقاد الخاطئ الذي سارت عليه المدارس المتخصصة وعلى نطاق واسع، ومن نقد فقد كل اتصال له بالواقع الحالي، بأن الفن وأساليبه التي ولدت تحت ضغط الحاجات، في بعض الفترات من تطور التقنيات، وارتبطت بشكل من الفكر تنتمي إلى عصور معينة، يمكنها أن تتكرر في عصور تكون فيها هذه الظروف قد تغيرت.

من البديهي أن تكون أنماط البناء التي نتعرف عليها عادة في عمارة الماضي الضخمة كالمعبد والقلعة والقصر أو البناء التذكاري، أشكالا ليس لها أي علاقة بحاجات المجتمع الحالي. لهذا فقد تركت المجال لظهور تكتلات العمارات والمعامل، ومنشآت أخرى لم تكن معروفة في السابق، التي أعطت للمدن ملمحا خاصا.

ولدت الأزمة التي تسببت في ظهور العمارة الحديثة من الثورة الصناعية. وقد تجلت في اكتشاف مواد بناء جديدة وتطبيق تقنيات عصرية، ذلك أن المواد التقليدية قد جرى التخلي عنها، أو عُدل استخدامها، حيث أجبر النمو السكاني المتزايد والهجرة نحو المدينة التي شجعتها الحاجات المتنامية والمستمرة للصناعة، بناء عدد كبير من الدور السكنية، واحتاج تطور المجال الحضري إلى مكاتب، ومنشآت عمومية، ومؤسسات صناعية أكثر عددا وأكبر حجما.

وهكذا وبحسب الحاجات، تغير فن البناء وأصبح الحديد والصلب والزجاج والإسمنت، والألمنيوم والمواد البلاستيكية، أدوات ووسائل هذا التغيير الذي كانت له آثار ايجابية ومنافع معتبرة تمثلت فيما يلي:

- العارضات ذات الحمل الكبير التي تمكن من توفير مساحات رحبة، بل وحتى واجهات كاملة بفضل موضع الأعمدة المتأخر.
- إمكان تشييد مبان مستقرة على أعمدة رقيقة.
- نوافذ متموضعة في الزوايا..
- سلالم معلقة.
- حرية في تركيب وتوزيع الطوابق بفضل استبعاد الجدران الحاملة لثقل البناء وإنقاص الهيكل العمودي الداعم.
- وأخيرا إمكان التحرر من عبودية الجدران، أي جعل مرافق البيت منفتحة على بعضها عن طريق الاستغناء عن الجدران.

ولئن كانت الجدران في المنازل المبنية بالآجر أو بالحجر تقوم بدور الدعامة، فإنها في البنايات الجديدة، التي يستند فيها البناء إلى هيكل من الإسمنت أو من الصلب، أصبحت مجرد مأطورات أو ألواح بسيطة تقام بين أعمدة الدعم، وتنحصر وظيفتها فقط في الوقاية من المطر والبرد والضجيج.

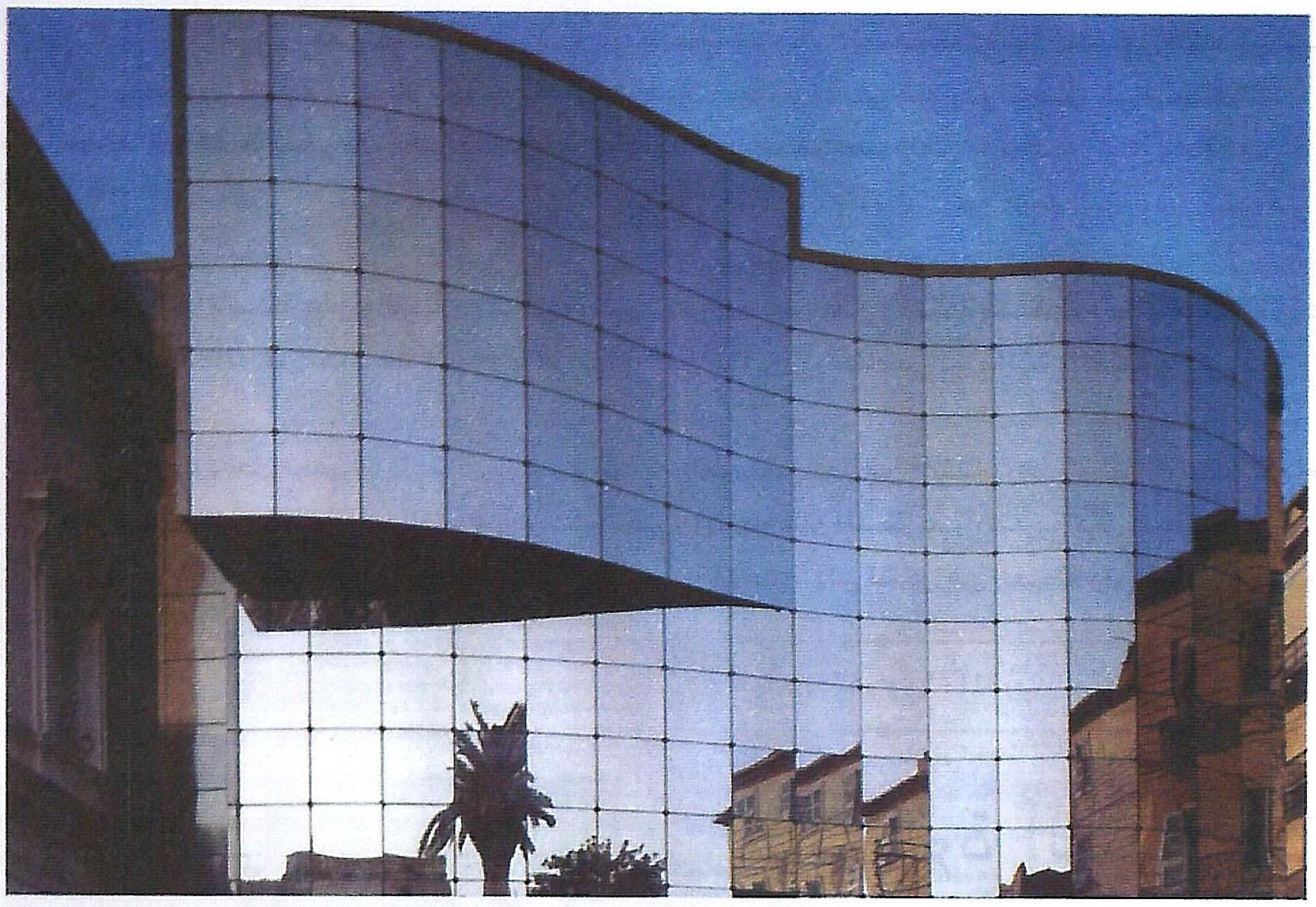
الأسس الجمالية والأيديولوجية

لقد تبدل جوهر العمارة الحديثة نتيجة تكيفها مع المتطلبات الاجتماعية الجديدة، واكتشاف حلول تقنية حديثة بفضل استخدام مواد بناء عصرية. من هنا أصبحت الإمكانات متاحة، والحاجة ماسة إلى التجديد في الأشكال المعمارية. ولم يحدث هذا التبدل فجأة، بل على العكس تطلب ذلك عدة عقود، من خلال سيرورة متدرجة من الإنتاج الفكري النظري، ومن الهيكلة، ومن التجريب والنقد. وخلال فترة من الزمن، وقفت الميول المحافظة عائقا أمام سيرورة التطور المنطقية هذه، حيث وضعت التقنيات الحديثة ومواد البناء الجديدة في خدمة الأشكال المعمارية القديمة. ومن هنا، جاءت هذه الوفرة في البنايات المنافية للمنطق في المدن الحالية، التي جمعت بين أنواع شتى من الأساليب الفنية المعمارية.

يتعلق الأمر أحيانا ببنايات مشيدة على هيكل من الإسمنت أو من الحديد، لكنها مكسوة بواجهة تحاكي تراكيب زخرفية مستمدة من العمارة الإغريقية أو من عمارة عصر النهضة: كالأعمدة، والجبهيات، وعناصر من النحت الباروكي .. إلخ، وذلك بغرض إخفاء وستر الهيكل.

وفي أحيان أخرى، يجري تشييد بنايات باستعمال مواد البناء الجديدة طبقا للتقنيات القديمة:

- كتقليد أعمدة وتيجان باستخدام طريقة الصب في قوالب.



تغير فن البناء واصبحت مواد البناء جديدة كالاسمنت والزجاج

- أو وضع عارضات أو أعمدة الدعم من الإسمنت أو من الحديد مكان أخرى كانت تبنى قديما بالحجر أو بالخشب، لكن من دون أن يجري تعديل المبدأ الإنشائي للبناء، بتجاهل الحقيقة التي تقضي مثلا بأنه لا داعي إلى أن تكون الجدران حاملة للثقل، حينما تمتص الأعمدة الرقيقة المبنية بالمواد الجديدة أثقال البناء.

وينجم عن ذلك، أن الحلول المطبقة ليست متكيفة مع المادة ولا تنطبق على ما توحي به. بعبارة أخرى، لم تعالج مادة البناء بحسب أفضل استخدام علمي ممكن لها أي بأسلوب وظيفي.

العمارة الوظيفية

تكمن الميزة الجوهرية للعمارة الحديثة في اندماجها الكامل بمفهوم «النفعية أو الوظيفية FONCTIONNALISME»، إلى الحد الذي انتهى في مؤهل «وظيفي» Fonctionnel إلى الاقتران بهذه العمارة، فأصبح غير قابل للانفصال عنها.

إن إدراك طريقة استعمال مواد تحقق الأهداف النفعية للبناء، بالشكل الذي يجعل التعبير الشكلي المحصل عليه يعكس الغاية منه، قد عم على نطاق واسع حتى أن البعض أطلق على العمارة الحالية اسم «الأسلوب الوظيفي». بيد أن النفعية تنطلق من المبدأ الذي ينص على أن منفعة الوسائل المادية الملموسة وملاءمتها للغاية أو للوظائف، يمكن أن تعتبر مقياسا للجودة أو للإتقان التقني أو النفعي للبناء، إنما ليست بالضرورة مقياسا لجماليتها.

إن النظريات الوظيفية تجعل من التكييف الدقيق للشكل مع الغاية، المبدأ الرئيسي للتصميم وركيزته. ويعد هذا التكييف الوظيفي إحدى البواكير الضرورية لاكتساب الجمال المعماري، إلا أنه غير كاف، إذ لا يمكن لبناءين أن يكونا متعادلين من حيث النفعية Fonctionnalisme على رغم أن لهما الفعالية نفسها، ويؤديان الوظيفة نفسها، إلا أن أحدهما، بتناغمه وجماليته، يثير فينا الشعور بالمتعة الجمالية أفضل من الآخر.

لقد سعت العمارة الحديثة إلى استبعاد كل ما هو زائد وغير ضروري. ومع ذلك، ليست الزخرفة والنفعية أمرين متنافرين، إذ إن العديد من المعماريين يعتبرون الزخرفة أو الحلية أمرا ضروريا، وقد استخدموها بنجاح في أعمالهم المعمارية، لكن حضورها ينبغي أن يكون مبررا بشيء من الوظيفة الملموسة. وهذا شرط أساسي، فلا يكفي مجرد الاستمتاع البصري الخالص، إذ زيادة على ذلك، يجب أن تشكل الزخرفة مفاصل تضم أجزاء البنيان إلى بعضها، كما يجب أن تكون لها دلالة رمزية، وأن تجعل وظيفة البناء واضحة، أو تخدم التصميم في جانبه التطبيقي.

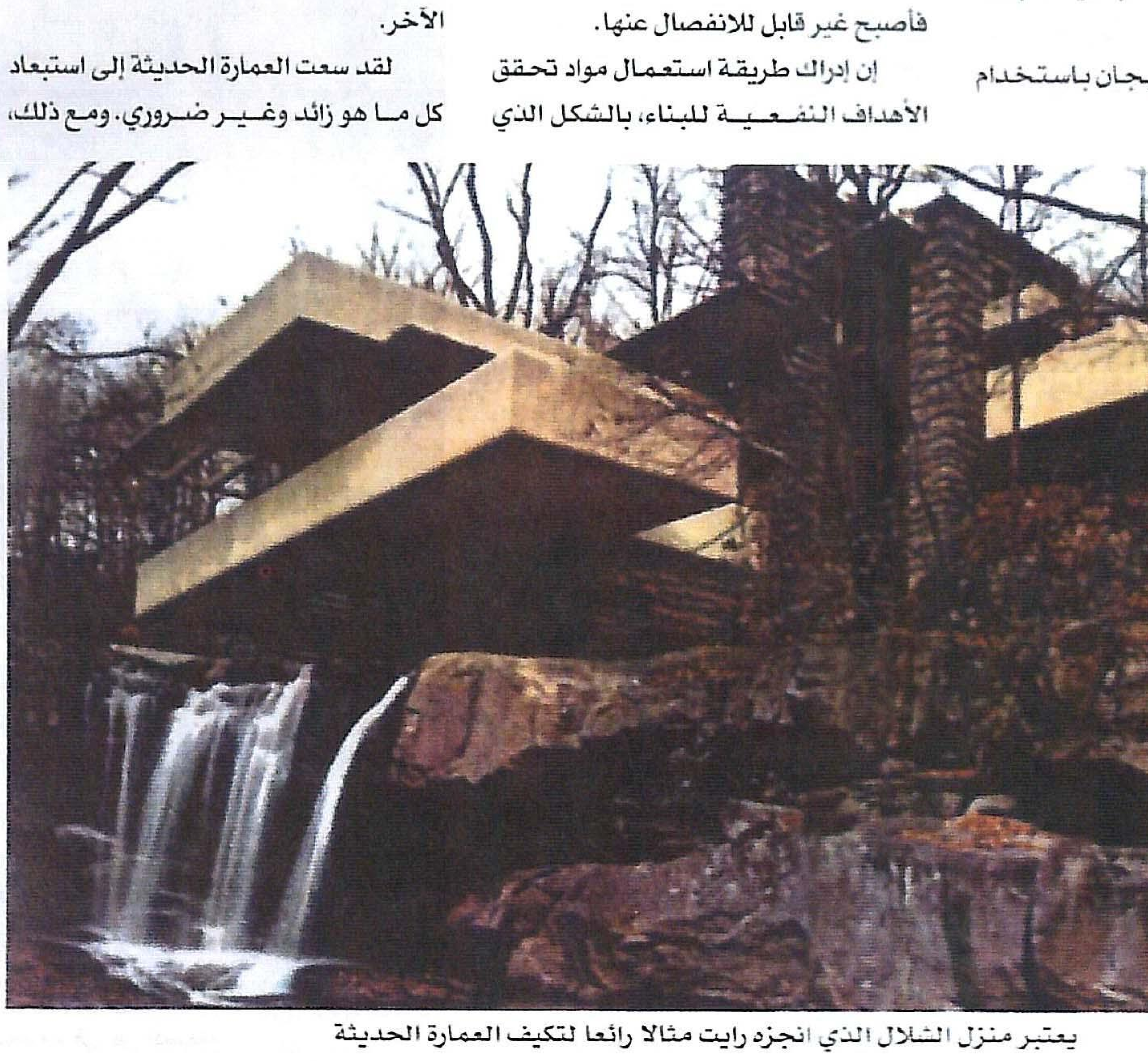
ويعتبر وظيفيا، حسب تعريف دور فلس (Dorfles) «كل نظام يستجيب فيه استخدام المواد للمستلزمات الاقتصادية والتقنية في البحث عن حصيلة فنية».

إن الحديث عن العمارة الوظيفية هو حديث عن عمارة تحقق الوحدة بين النافع والجميل، عمارة لا تبحث فقط عن الجميل وتهمل النافع والعكس بالعكس.

وهكذا، لا يكون الجمال مجرد نتاج وضيع للوظيفي، فقد حددته الوظيفية الصحيحة على أنه وظيفة إضافية، لا بد للعمارة أن تتحملها وأن تضطلع بها.

إن الخاصية أو الصفة الفنية ليست شيئا يضاف إلى البناء بعد اكتماله، وإنما هي جزء مندمج في إنجازه التام.

إذن، لا تكتمل وظيفية العمارة تماما إلا إذا انضاف عنصر الجمال. وهذا سيقودنا إلى نقطة مهمة أخرى: وهي أنه لا يجب النظر إلى النفعية باعتبارها منهجا عقلانيا بسيطا، يكتفي فقط بتكييف إمكاناته مع الغايات أو المقاصد الإجرائية. إنما توجد هناك وظائف أخرى مرتبطة ببعضها ارتباطا عميقا لا بد للعمارة أن تضعها في حسبانها: فهناك الحاجات ذات الطبيعة المادية، الفيزيولوجية أو السيكولوجية للمستفيدين، وهناك الوظيفة الاجتماعية أو الرمزية التذكارية للبنيان، وهناك التعبير الجمالي - النفعي للبناء. فالرفاهية لا تنحصر فقط في أسباب الراحة المادية، وحدها العمارة القائمة على تفكير سليم، دقيق وصارم، قادرة على تحقيق كل هذه المطالب ◆



يعتبر منزل الشلال الذي انجزه رايت مثالا رائعا لتكيف العمارة الحديثة

يُعبر عن الذاكرة الشعبية

العيطة.. فن مغربي عربي أصيل

المهدي الكراوي - المغرب

تأتي العيطة، كفن غنائي موسيقي، في مقدمة المكونات العامة للمشهد الثقافي الشعبي المغربي، وهي أيضا بكل تأكيد أحد أبرز الفنون المشكلة للأدب الشفوي، باعتبارها فعلا فنيا ممتدا في مساره ومتجذرا في منطلقاته.

إن العديد منا قد لا يعير اهتماما للجوانب الخفية التي أسست هذا الفن وأوصلته إلينا، وعادة ما نطرح الأسئلة التالية على أنفسنا: ما تاريخ الفن؟ كيف غنى الإنسان، ولماذا، ولمن؟ كيف جاءنا الغناء بالشكل الذي هو عليه اليوم؟ من كتب هذا الشعر المغنى؟ وكيف تشكلت ونشأت خصوصياتنا الفنية؟

ولإسقاط هذه الأسئلة على واقعنا الثقافي الفني، تبرز العيطة كفن وكفكرة وكمفهوم طالما هُمش من دائرة البحث العلمي لسنوات طويلة، مكتفين باستعماله في مناسبات الفرح والانتشاء، غير مبالين بالعناصر الجمالية والفنية والإبداعية والتاريخية المكونة لهذا الفن المغربي العربي الأصيل.

إن رغبة البحث داخل مشهدنا الثقافي الشعبي، ومنه العيطة، نابعة من اعتقاد راسخ بضرورة تفكيك محيطنا وإعادة قراءته. هكذا سننطلق بالبحث في فن العيطة من منطلقها ومسارها، محاولين رسم هذا السفر عبر التاريخ بكل محطاته قبل وبعد دخول الإسلام إلى المغرب، حتى مجيء العناصر العربية وتمازجها مع القبائل الأمازيغية المحلية، إلى تشكل فن العيطة وتصنيف أنماطه وخصوصياته.

أحد الآلات القديمة المستخدمة في فن العيطة

قبل دخول الإسلام إلى أرض المغرب الأقصى، عرف المغرب تعاقب عدة حضارات وعدد من الأسر الحاكمة، فقد شهدت هذه الأرض، في حقب زمنية مختلفة، توافد الفينيقيين والقرطاجيين والرومان، وظهور ما سمي آنذاك بموجة الثقافة الليبية بلغتها وخطها المتميز الذي وجد في عدد من المواقع الصخرية المغربية.

إن المؤرخين العرب هم الذين استعملوا، في بادئ الأمر، مصطلح البربر لوصف سكان أفريقيا الشمالية، الذين لم يكونوا يتكلمون اللغة العربية، وقبلهم كان المؤلفون اليونانيون يطلقون على كل سكان إفريقيا ذوي البشرة البيضاء - من مصر إلى المحيط الأطلنطي - اسم الليبيين.

لقد كان المغرب مع هذه الفترة (قبل الإسلام) مقسما سياسيا بين عدة تيارات وشعوب وقبائل، وقد وصفت الحالة التي كان عليها من قبل عدد من المؤرخين بالفوضى الدينية والاجتماعية، وكانت الحاجة ماسة إلى اعتناق دين موحد وجامع.

ويعود ظهور العرب للمرة الأولى في منطقة شمال أفريقيا إلى سنة ٦٤٧م، حين دخل حاكم مصر عبدالله بن سعد على رأس وفد ضمن أكثر من ٢٠ ألف رجل إلى أفريقيا القديمة (تونس حاليا)، وهزم الجيوش البيزنطية وانسحبوا بعدها ليقرروا بعد ذلك إعادة اكتشاف أفريقيا، وكان ذلك في أول الأمر على يد القائد معاوية بن حديج، وبعده القائد الشهير عقبة بن نافع، مؤسس مدينة القيروان. وقد كان لعقبة دور فعال في دمج العناصر البربرية مع العربية الوافدة، وكان ذلك بإلحاق عدد كبير من البربر ضمن جيشه الذي أرسل إليه من قبل معاوية، وهي الفترة التي شهدت بدايات اعتناق القبائل البربرية للدين الإسلامي.

دخول العناصر العربية

مع إنشاء سلطة حكم الأدارسة، عُرف المغرب كأول دولة في المغرب الأقصى مع استكمال بنائه بتشييد مدينة فاس، وزحف الدعوة الدينية الجديدة بمفهومها المالكي، وكانت جينولوجية الأدارسة، بدءا من إدريس بن عبدالله الأكبر (٧٨٩ - ٧٩١) إلى آخرهم الحسن بن قاسم (٩٥٤ - ٩٧٤)، وسيعرف بعد ذلك تعاقب حكم المرابطين من يوسف بن تاشفين (١٠٦٠ - ١١٠٦) إلى إسحاق بن علي (١١٤٦ - ١١٤٧)، ومع حكمهم كان المغرب في القرن الحادي عشر الميلادي قد دشن ثلاثة قرون من دخول الإسلام إلى أرضه.

وعند ظهور الموحدين مع عبدالمؤمن بن علي (١١٣٠ - ١١٦٣) إلى آخرهم أبي دبوس (١٢٦٦ - ١٢٦٩)، المدفون في مدينة الغربية، برزت فترة حساسة من تاريخ الفن الشعبي المغربي مع تغير سلطة الحكم من يد المرابطين، إلى سلطة عربية هلالية في عهد الموحدين، حين أدخل يعقوب المنصور (١١٩٤-١١٨٤) قبائل بني هلال إلى سهول المغرب عرفت الحياة - آنذاك - إدخال الغناء العربي البدوي إلى طبائع اليومي لدى القبائل الأمازيغية الحافلة بالتقاليد والأشكال الفرجوية التعبيرية الشفوية.

وقد قدرت موجة الهلاليين وحلفائهم بما يربو على مليون نسمة، فغمرت قبائل العرب السامية بكثرتها قبائل البربر الحامية بحيث صارت الثانية أقلية ضئيلة، وامتزجت الجنسيتان امتزاجا غريبا من قديم الأزمان، وعاشتا متحدتي العادات والأخلاق والأزياء وتأثر كل فريق بالآخر، وصارت أمة واحدة لها وحدتها ومميزاتها وسياستها بين الأمم والشعوب.

هذا التداخل والتلاقح والامتزاج، جعل العناصر العربية والأمازيغية يتأثر بعضها ببعض في العادات والتقاليد والأشكال الفنية الخاصة لكل واحد منها.

تمازج الغناء المحلي مع الوافد

مع دخول العناصر العربية سهول الوسط الغربي، حاملين معهم تقاليدهم وأعرافهم التي تشكل هويتهم العربية الإسلامية البدوية، وجدوا أن المغرب لم يكن أرضا خلاء فيما يخص أشكال الفرجة الفنية، فقد كانت هناك تعابير شعبية أمازيغية ضاربة في قدم التاريخ.

هكذا عاش الغناء التراثي في المغرب مرحلتين بميزة واحدة: المرحلة الأمازيغية، ومرحلة الاستعراب وتبادل التأثر بين الغناء المحلي والغناء الوافد، وميزة التأليف الجماعي التي صاحبت مراحل تشكل الغناء الشعبي المغربي.

لقد كان للرمزي دور حاسم في سلوكات وشعور قبائل المغرب الأمازيغي، فكان ينحو إلى التعبير الفني الجسدي والصوتي، مترجما بالجسد أحاسيس الألم والفرح والحب والحزن. إننا أمام معجم لغوي لسانه الجسد وقوته الآلة الموسيقية، معهما يتشكل الخطاب فنيا، ويصاغ بالحركات التعبيرية (الإشارة واللباس)، وتأتي الميلوديا الموسيقية كجسد مواز حاملا لكل هذه اللغة، نستحضر هنا فن وفرجة هوارة وأقلال والنهاري والمنكوشي وإعبيدات الرما والهيت والكدرة والأحواش والأحيدوس.

إن الرقص كحركة تعبيرية لدى الأشكال الفرجوية، التي سبق أن أشرنا إليها، جاءنا عبر التاريخ، اعتقادا راسخا لدى الإنسان كوسيلة للعبادة تعتبر أن الكون نسق ثابت، وعليه فإن عبادته كانت تستلزم الحركة والدوران، ويتغير هذا الاعتقاد فيصبح الرقص في مناطق أخرى حركة تقلد حركية المجاري والشمس والقمر.

إن غناء إعبيدات الرما نعتبره في حدود ما وصلنا إليه أساس الغناء التراثي المغربي المركب، هو أول فن غنائي وفرجوي ظهرت عليه علامات التأثر، فأصبحنا أمام فرجة فنية عربية النطق وأمازيغية الشكل والأداء.

ولتوضيح هذا الأمر نقدم وجهة نظر الباحث محمدأبوحميد، يقول: بخصوص النشأة، هي شيء يعود إلى زمن بعيد جدا في تاريخ المغرب، ولكن يمكن أن نحدد تاريخ انطلاق النشأة بتاريخ تغيير الإدارة المغربية من الإدارة المصمودية في عهد المرابطين إلى الإدارة العربية الهلالية في عهد الموحدين.

والذي حدث هو مجيء العربية لتحل في البطون الأطلسية بصورة سريعة جدا، فبقيت الأحواشات في شكلها الأمازيغي، وتغيرت اللغة فوجدنا غناء هو في الحقيقة غناء متكامل شامل ولكن بمزاجين: مزاج عربي، فيما يتعلق بالمنطوق، ومزاج أمازيغي فيما يتعلق بالشكل، وهذا النمط الذي ظهر هو ما يسمى بهيولة الغناء أو الغلاف الذي يقدم فيه.

بعد هذه الفترة الأساسية من ظهور أول نمط غنائي مخضرم، وبعدما اجتاز عدة متغيرات مناخية وإدارية، تخلى إعبيدات الرما عن وظيفتهم في مصاحبة السادة وتقديم الخدمة والفرحة والتسلية، ليتحولوا إلى ملازمين للأضرحة والمزارات؛ فظهر أول ملامح فن الحلقة كما هو متعارف عليه اليوم، وبالموازاة انطلق فن الساكن كـ «بروال» صوفي يمجد الأولياء والصالحين.

تأتي مرحلة الركب والتجوال بين مناطق المغرب من قبل فرق قبل إعبيدات الرما ومعها تظهر البراويل الأولى المشكلة فيما بعد لفن العيطة، وقد كانت الميزة التي رافقت النشأة هي التأليف الجماعي الذي ترك بصمات واضحة حين نراجع تشكل القطع الموسيقية المغناة، ولعل أبرز دليل على هذه الفرضية هو التعريف الاستنتاجي الذي نخرج به حين نخضع العيطة بمتنها الشعري للتحليل؛ فنخلص إلى أنه شعر فاقد لوحدة الموضوع، وكل بيت فيه قد يشكل صورة جمالية رائعة أو حتى موضوعا قائما بذاته.

إن تجميع هذه البراويل وتركيبها هما اللذان أعطيا لنا العيطة بشكلها الحالي؛ فجرى ضم مجموعة من البراويل إلى بعضها، وجعلوا بينها فاصلا سمي بالحطة، وهي لحظة ينتقل فيها الغناء من شكل إلى آخر مغاير، سواء ببيت شعري أو بجملة موسيقية مسموعة أو صامتة، وهكذا حتى آخر بروال ينتهي بما يسمى بالسوسية، أي الانصراف، وعادة ما يكون سريعا، لنصل إلى النهاية وتسمى بالقفل، وهي غالبا ما تكون على شكل بيت شعري ثابت ومتفق عليه تختتم به العيطة.

العيطة خلال القرن ٢٠

خلال القرن العشرين تجلت الصورة المتكاملة لهذا الفن بكل أنماطه: الحصباوي (نسبة إلى الحصبة) وهي منطقة بعبدة، والمرساوي نسبة إلى المرسى بساحل الشاوية، والجبلي (نسبة إلى أقدام جبال الريف) والحوزي (نسبة إلى منطقة الحوز بمراكش).

وبرزت العيطة كفن مغربي أصيل له امتدادات جغرافية وتاريخية عريقة، جعلته أقرب إلى قلوب المغاربة، وأخذ مع ذلك أبعادا احترافية تجلت في مده الفني خاصة منذ منتصف القرن حتى نهايته.

إن الكلام عن العيطة مع بداية القرن مشروط باستحضار فترة حكم القائد عيسى بن عمر التمري على منطقة عبدة وحكاياته مع الشيخة حادة الزيدية التي هجته عيطيا إلى آخر أيام حياتها، والكلام عنه مشروط أيضا - كقائد مهووس - بالعيطة والسلطة والحكم والجبروت.

ومما يتعلق بفظائع عيسى بن عمر، أنه كان مع زعماء أولاد زيد أيام قيامهم عليه شيخة، أي مغنية باللسان الدارج، تعرف بالشيخة حويدة الغياتية، فكانت تغنيهم ليلا بما فيه تحميس لهم وتحريض على متابعتهم القيام ضد السي عيسى.

والأساسي في هذه الفترة التاريخية أنها أعطت للعيطة بعدا ميلودراميا تأثرت به بعدها، حتى تبوأت مكانة متميزة، إلى درجة أنه اقتبس من العيطة الحصباوية عيوط (رجانا في العالي وخربوشة وبروال من عيطة العمالة) من طرف شيوخ المرساوي، بل أدخلت بتغييرات همت البناء الموسيقي والشعري إلى الريبرتوار الغنائي المرساوي، وأيضا نعتبر العيطة الحصباوية أصعب الأنماط من حيث تعقد أدائها، إذ يُطلب في المؤدين من العازفين والمغنين مهارة عالية وتمكن قوي، حتى يتسنى لهم أداؤها في أحسن الأوجه.

مع فترة ما قبل استقلال المغرب، عرفت العيطة تحولا اجتماعيا فرضته عليها ظروف الاستعمار والحماية الفرنسية، حيث أجبر الشيوخ والشيخات على الإقامة في أماكن منحطة أخلاقيا، لعزلهم عن المجتمع، مخافة التأثير فيه، حيث إنها الوسيلة الأقرب والأقوى إلى حشد النفوس ضد المستعمر، هنا تأثرت العيطة بفضاءات جديدة جعلتها تأخذ اتجاهات منحرفة - أحيانا - تجلت في تطعيم المتن الشعري بآخر منحول، وأدخلت مصطلحات جريئة تارة وفاسدة تارة أخرى، ومع ذلك فقد استطاعت عبر لغة تشفيرية من اقتحام عالم الغزل وفضاء المرأة كجسد وكمحبوبة بطرق مجازية واستعارية، يصعب فهم معناها الحقيقي إلا من قبل أناسها، لكن على رغم ذلك، فإنها حافظت على نقاء في اللفظ وتشعب في المعنى.

في فترة ما بعد الاستقلال، أخذت العيطة بعدا وطنيا بحجم أكبر ونجومية أقوى، بسبب حالة استقرار الدولة من جهة، وظهور وسائط الاتصال من جهة أخرى، هنا تمكنت العيطة، كفن شعبي مغربي، من أن تشغل الناس وتتربع على قلوبهم، فعرفت بفنانين وفنانات خلدوا أسماءهم كخدوج العبدية وفاطنة بنت الحسين والصاحب بلمعطي وعبدالحق الحلاوي وأولاد بنعكيدة وبوشعيب البيضاوي والماريشال قيبو وعيدة والدعباجي وصالح السمعلي... وغيرهم.

واليوم، يمكن اعتبار أن فن العيطة قد اكتمل جزء مهم منه من حيث تجميع الرؤيا والإحاطة به، سواء بتصنيف أنماطها أو بتفكيك شكلها ومتنها الشعري، هكذا، تضم العيطة الحصباوية العيوط التالية: خربوشة، رجانا في العالي، حاجتي في كريني، العمالة، كبت الخيل، إضافة إلى عيوط توصف بالميتة لعدم تداولها، وللخسارة التي لحقتها بسبب الإهمال وضياع جزء كبير من متنها الشعري ومن هيكلها الموسيقي، ومنها: اعزيبو في المليحة، مولا باب الخميس، كاسي فريد، سيدي حسن، الرادوني وهي أطولهم بأجزائها التسعة، ولم يؤدها أي فنان بعدما أدتها الشيخة عيدة والشيخ الدعباجي، وهي على كل حال موثقة في شريط أصلي.

وتوصف العيطة الحصباوية بأنها حافظت على الطابع البدوي الخشن، سواء في الآلات المستعملة أو في طريقة الأداء من دون تحسينات ومن دون تأثيرات الحاضرة، وفي هذا الصدد يقول الباحث حسن البحراوي: «تتميز الحصبة ببعض الملامح الفنية التي لا تجدها عند غيرها بالوضوح والقوة أنفسهما... مثل ارتفاع الشعور الذاتي والوجداني لدى الشاعر أو الشاعرة بما لا يقاس مقارنة بالعيطات الأخرى، الشيء الذي سيجعلنا نجد أنفسنا لأول وهلة أمام ريبرتوار جديد قوامه البكاء والندب والشكوى الحارقة، يصدع بها العشاق الذين يبدون أشبه ما يكونون بأبطال التراجيديا الإغريقية».

مع هذا تبقى العيطة المرساوية أهم الأنماط التي شهدت تغييرات في الشكل حسنت من صورتها العامة لدى الناس، ونعثر على ذلك من خلال إدخال آلات جديدة ساهمت في إعطاء نفس جمالي لها، ومن عيوط ريبرتوارها نجد: دامي، لبغا حبيبو، ماشتو لغزال، ركوب الخيل، الشاليتي، خربوشة منانة، ارجانا في العالي، الحداويات.

أما فيما يخص العيطة الحوزية، فيتميز هذا النمط بطغيان الحضور الذكوري وغياب أي مشاركة نسائية، ويمكن أن نرجع ذلك إلى أسباب تاريخية تتعلق بأعراف وتقاليد اجتماعية تحكمت في قبائل الحوز، وهو على كل حال نمط يؤدى من طرف فرقة من الرجال واقفين، ويتميز بإيقاع جد سريع متصاعد ثم مهزوز، ونشير هنا إلى أن جل العيوط الحصباوية تختتم بسوسية (انصراف) حوزية، وذلك راجع، ربما، لاقتباس من شيوخ الحصبة في إشارة رمزية لتمكنهم من التجوال الفني عبر عدة نقط جغرافية، ولعلها الميزة التي ينفردون بها حين نعلم أنهم يتقنون كذلك المرساوي والساكن والزعري والشايظمي. أما الريبرتوار الحوزي فيتكون من العيوط التالية: رجال البلاد، مول الشعبة، خالي ياخويلي، بويا رحال، بنكبورة، الخادم.

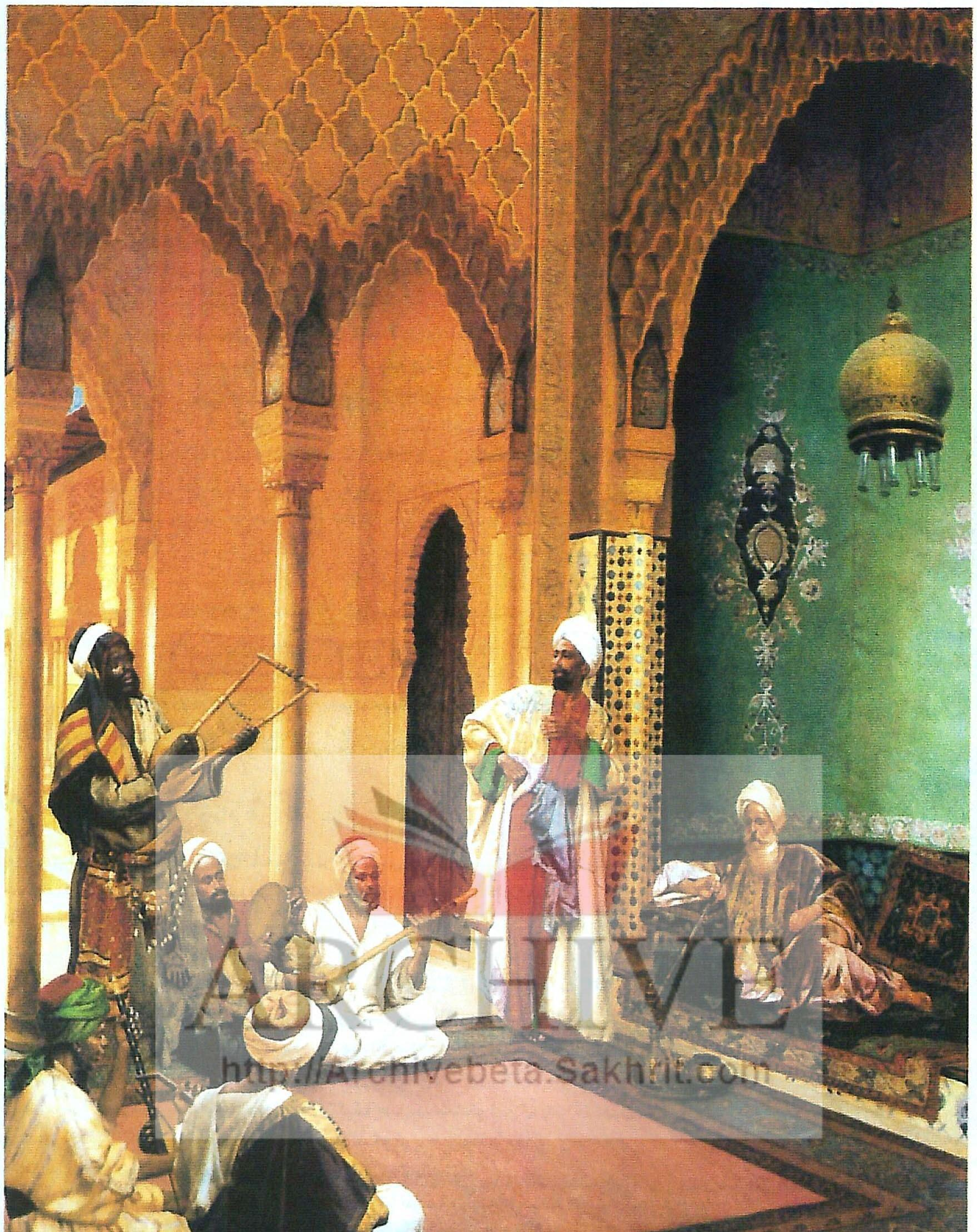
وجدير بالملاحظة، الانتباه إلى أوجه التشابه والاختلاف في هذه الأنماط الأساسية الثلاثة، فهي متقاربة من حيث الموقع الجغرافي بل متداخلة فيما بينها، كما أنها مكونة من العنصر الإثني نفسه، غير أن العيطة الحوزية هي الأقرب إلى الاختلاف مع النمطين الآخرين في الشكل، وحتى على مستوى الميلوديا المهزوزة والصداحة، وهي أيضا الوحيدة التي ما زالت تشتم فيها الرائحة الأمازيغية بسبب القرب من القبائل الأمازيغية الحوزية. في مقابل ذلك نجد في النمطين الحصباوي والمرساوي عناصر موحدة أكثر منها مفرقة، وذلك راجع إلى طغيان العنصر العربي في المنطقتين، وحضور عامل وجوده على الساحل نفسه، بل تقاسمهما له، وأيضا يمكن اعتبار أن في التنقل البشري نحو الشمال بالنسبة إلى عبدة والجنوب بالنسبة إلى الشاوية، عاملا أساسيا في تشابه العيطتين مقارنة مع العيطة الحوزية، وهذا لا ينفي أن لكلا النمطين المتشابهين خصائص تميزه عن الآخر.

للعيطة أيضا، وهي مشتقة من فعل النداء والمناداة، مظاهر فرجوية تجعلها مسرحا لأدوات تفاعلية مع محيطها، نذكر هنا فضاءات الخيل والخيمة والأعلام والأضرحة، وهذا ما يوضحه الأستاذ سالم الكويندي: فانتماء العيطة إلى الشعر العامي يجعلها قصيدة منظومة وفق ما تفرضه طبيعة النظم لدى الشعراء الشعبيين المبنية على السجية، والتي ليست هي التلقائية فقط، بل ما تولد عنها من مقامات هي بمنزلة أوزان اقتضتها الأغراض الشعرية العامية. والبحث في مظاهر الفرجة في العيطة ينطلق من المسلمات التالية: العيطة فن شعبي يأتي فيه الإيقاع مصاحبا للكلام، والكلام في العيطة يخضع لنظام خاص باعتباره ينتمي إلى الشعر العامي.

إن فهم العيطة بأسبابها وتاريخ تطورها حتى خصائصها، لن نجده إلا بما تتضمنه العيطة في ذاتها، وإن ثمة لا شيء خارج هذا العالم المليء بالإشارات والرموز والخطابات، ومن مزايا هذا المنهاج وهذا الاختيار هي الاعتقاد الراسخ الذي تكون لدي من أننا لن نحتاج إلى جلب واستيراد مفاهيم خارجة عن العيطة، كما أنها نسق يتفاعل مع محيطه منذ أن انطلقت حتى اليوم، إن إيجابيات هذا الاختيار يمكننا من أن نقترب من فن العيطة كمفهوم عام، ويجعلنا ننظر إليها نظرة جديدة غير التي ألفناها، ومن هنا تأتي الصعوبة التي تواجه العديد في محاولاتهم من أجل الفهم، كما لا يمكن لي أن أحصر الإحاطة بعالمها في أوراق معدودة، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى بحث مفتوح على التاريخ وعلى الأجيال ◆

مهارة عالية في العزف تتطلبها العيطة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لوحة للفنان رودلف أرنست (القرن ١٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتقلت من الأندلس إلى حلب

الموشحات.. تراث موسيقي عريق

فاطمة حمود - سوريا

إذا كان الكلام ضوءا خافتا يعبر عما في أعماقنا، فإن الموسيقى إضاءة سحرية لهذه الأعماق البعيدة عن مدى اللغة، فما بالكم إذا اجتمع الكلام الشعري مع الموسيقى في فن عريق وقديم اسمه الموشحات، التي ظهرت في القرن التاسع الميلادي بأرض الأندلس، على يد مقدم بن معافى القُبري المولود في قُبرة، وللموشحات طابع خاص في الإيقاع الملائم للنغم، وقد ظلت في تصاعد وتطور حتى غدت من أعظم الفنون الشعرية مطاوعة للتلحين وقدرة على التطريب، وقد حاول الفنانون المطربون في تلك الفترة إدخال تعديلات حيوية على هذا الفن لاظهار مقدرتهم فيه حسب آراء الدارسين، ومنهم الباحث والناقد سعيد قتلان الذي يقول: «كانت إشبيلية تحت حكم ابن عباد الذي أحب الموسيقى والغناء، وأحسن الغناء والعزف على العود، وقد اشتهرت إشبيلية أيضا بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها».

السؤال الآن، كيف وفدت إلينا هذه الموشحات؟

في أواخر القرن الخامس عشر دخلت الموشحات إلى البلدان العربية مع الوافدين من الأدباء والفنانين وأهل العلم والموسيقى، وقد ازداد الاهتمام بها في القرنين السابع والثامن عشر، ومن المعروف تاريخيا أن الموشحات ولدت كفن شعري في الأندلس بتحريض من الموسيقى الآتية من الشرق، ولكن المهم أنها انتقلت مع خروج العرب من الأندلس عبر اتجاهين: جنوبا إلى المغرب العربي وشرقا إلى الأقطار العربية في المشرق، حيث كانت حلب هي المحطة الأولى، وفي حلب حافظ المطربون والملحنون، عبر توالي الأجيال على ذلك التراث العربي، ولكنهم إلى جانب ذلك أتوا بجديد فيه، حيث لحنوا موشحات جديدة على نمط الموشحات القديمة، وأبقوا على العلاقة بين إيقاع الشعر والإيقاع الموسيقي فيها، كما وصفت في الكتب القديمة وخاصة «دار الطراز» لابن سناء الملك، وإن كانوا في أغلب الأحيان قد استعملوا الشعر العمودي أساسا للألحان، هذه الموشحات الحديثة دعيت بالحلبية لأنها لحنت في حلب، أما الآلات الموسيقية التي كانت تستعمل فهي كثيرة منها الوترية كالعود الذي كان شائعا، وقد عرف بأسماء متعددة كالكران والبربط، وآلات القرع كالمزهر، كما وجد الصنج والمعزفة وهما أشبه بالقانون ثم آلات الزمر والقرع كالطبل والدف والمزمار والقصبة أي الناي.

إن ميل الأندلسيين إلى الموسيقى والغناء وظهور الموسيقى فيهم، حملهم على ابتكار نوعين من الشعر القابل للتلحين هما الموشحات والأزجال. والموشحات شعر فصيح، أما الأزجال فهي عامية، وكلمة الموشح مأخوذة من الوشاح، وهو النصيف أو الخمار تشده المرأة بين عاتقيها وجبينها، ولا شك في أن الموشح قد نما وانتشر في الأندلس، ولا صحة لنسبه إلى المشرق كما يدعي البعض أن مخترعه هو ابن المعتز العباسي في أواخر القرن الثالث الهجري، ونسبوا إليه خطأ الموشح المشهور لابن زهر الأندلسي الذي يقول في مطلعه:

أيها الساقي إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم تسمع

أما الغاية من الموشح فهي تقديم ضروب الموشح وأغراضه كما هي الحال في الشعر، ولكن القسم الأكبر منه انصب على وصف الطبيعة والغزل، وذكر أيام الوصال وما يلاقي الحبيب في حبه، والبكاء على الأيام الجميلة، ووصف مجالس السمر والأنس، والتغني بالمجد والبطولة والعزة والخلق الرفيع، والبكاء على الضياع.

وإلى جانب الموشح كان الزجل، والفرق بينهما أن الموشح بناء شعري، بينما الزجل شعر عامي دارج، بالإضافة إلى أن الموشح يُغنى في المجالس حسب أعراف وقواعد صحيحة، أما الزجل فكان يغنى في الطرقات، ويصاحب الزاجل فريق يردد ما يقول.

والموشح الأندلسي موزون على التفاعيل الخليلية، ويعد من أشهر أنواع الموشحات موشح لـ «لسان الدين الخطيب» وهو من بحر الرمل:

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصل في الأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما
في الكرى أو خلسة المختلس

وهناك الموشح المشرقي الزجلي:

يا محرقا بالنار وجه محبه
مهلا فإن مدامعي تطفيه
أحرق بها جسدي وكل جوارحي
واشفق على قلبي لأنك فيه

وهناك أيضا زجل الموشح الأندلسي:

لي دهر بعشق جفونك وسنين
وانت لا شفقة ولا قلب يلين
حتى ترى قلبي من أجلك كيف رجع
صنعة السكة بين الحدادين

وأخيرا فإن نهج الموشح قد نظم في ميزان مجزوء الرمل، وهو موشح من مقام الحجاز لحنه عمر البطش ومطلعه:

يمر عجبا ويمضي ولا
يؤدي السلام
أليس هذا عجبا
أليس هذا حرام

أما أشهر الشعراء الوشاحين فهم:

١- ابن سهل الأندلسي: وهو ابن إسحق إبراهيم بن سهل الإشبيلي «٦٠٥-٦٤٩هـ»، شاعر أصله من إشبيلية وسكن سبتة بالمغرب الأقصى، له ديوان شعر.

ومن شعره الموشح:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلب صب حله من مكنس

٢- ابن عربي: هو أبوبكر محمد بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف بمحيي الدين بن عربي «٥٦٠هـ - ١١٦٥م، ٦٣٨هـ / ١٢٤٠م» لقب بالشيخ الأكبر، فيلسوف من أئمة المتكلمين، ولد في مرسية في الأندلس، وانتقل إلى إشبيلية، وقام برحلة فزار الشام وبلاد الروم والعراق والحجاز، وأنكر عليه أهل الديار المصرية «شطحات» صدرت عنه، فعمل بعضهم على إراقة دمه فحُبس، ثم أطلق سراحه فاستقر في دمشق وتوفي فيها، له نحو أربعمائة كتاب ورسالة منها: «الفتوحات الملكية» و«محاضرات الأبرار ومسامرة الأخيار» و«فصوص الحكم» و«مفاتيح الغيب» و«التعريفات» و«عتقاء مغرب» وديوان شعر أكثره في التصوف، ومن قصيدة له موشحة:

أشرقت شمس له شُرَقت
فرأيناها بها إذا شَرُقت
أرعدت سحب لها ما أُبرمت
فعلمنا أنه حين بكى
ما بكى إلا لأمر موجع

٣- ابن مسعود المحار الحلبي: هو سراج الدين عمر بن مسعود المحار الحلبي: كان وشاحا معروفا توفي في دمشق في ٧٠٠هـ - ١٣٠٠م، ومن موشحته صفة العشاق:

كتمت الهوى جهدي
وهل أنا كاتم
وقد جدَّ بي وجدي
وشوقي لازم

والجدير بالذكر، أن معظم هذه الموشحات قد غناها كبار الفنانين، كالفنانة فيروز مع الفنان وديع الصافي، كما في موشح «يا ليل الصب متى غده» للوشّاح علي الحصري، أو الفنان صباح فخري الذي غنى الموشحات بكثرة نظرا إلى صوته المطابق لحنا وأداء للموشح، وبعض الفرق الموسيقية وغيرها كثير في الوطن العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
لوحة لأحد المستشرقين عن الموشحات الأندلسية

ويمكننا القول إنه منذ الخطوات الأولى لمسيرة الغناء العربي، وهذا الفن الخالد يزداد ألقا وتوهجا وإبداعا، ليشكل في النهاية ذلك التراث الثري الذي هو أروع الألحان وأعذب النفحات، ونرى ذلك بدءا من العصر الأموي والعباسي وصولا إلى بدايات هذا القرن الذي ترسخت فيه المعالم الواضحة للموسيقى العربية، وقد أدى هذا الازدهار وتألق وتطور صناعة واختراع الآلات الموسيقية العربية - وهذا طبيعي - إلى انتشارها في جميع البلدان الإسلامية بشكل كبير وإدخالها بالتالي في موسيقيات هذه البلدان، وخصوصا في بلاد الأندلس، تلك البلاد الرائعة التي أسست فيها أعظم المعاهد الموسيقية، حيث أمها العديد من أبناء الملوك والأمراء في أوروبا، قاصدين التزود بالعلم الموسيقي الذي أسس وأبدع خطواته الأولى الموسيقار الخالد زرياب علي بن نافع ومن أتى بعده من موسيقيين عظام، وأيضا إسحق الموصلي وإبراهيم بن المهدي وابن زهر الأندلسي وابن باجة الموسيقي والوشاح والفيلسوف الذي أتم رسالة زرياب، وغيرهم، وفي العصور القديمة لا يفوتنا ذكر كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني بشكل مفصل ودقيق، حيث يمكننا اعتبار هذا الكتاب موسوعة شاملة لفن الغناء عند العرب.

وفي ذلك الوقت كثرت المدارس التعليمية للموشحات، وعلى الطالب أن يتعلم نصوص الشعر الغنائي، ثم يضبط موازينه وهو ينقر على دف ليدل على مفاصل الميزان ومراكز القوة والضعف فيه، ثم ليعين مواقع النبرات وأماكن الساكن والمتحرك فيهما من تفعيلات الشعر العروضية، وبعد ذلك ينتقل إلى شعر الأغنية ملحنا بصورة مجردة من كل زخرفة وتنميق، وفي المرحلة الأخيرة الإجادة بالزخرفة والتنميق وكل ما يتبعهما من المحليات الفنية.

ونذكر أيضا أن فن الغناء والسماع وآلات الطرب الموسيقية كانت موضوعا للعديد من المؤلفات والكتب التاريخية المهمة التي بحثت في نشأة وتطور هذا الفن الإنساني الراقي، ومن هذه المؤلفات كتاب ابن عبدربه الأندلسي «العقد الفريد» وكتاب «نهاية الأرب» للنويري، و«مروج الذهب» للمؤرخ المسعودي، وأيضا لدينا كتاب «البحث عن إبداعات أحمد خليل القباني الموسيقية» للأستاذ عبدالكريم عبدالرحيم، الذي وجدنا فيه خمسة وعشرين موشحا، وأغنية «يا طيرة طيري» مع الكلمات والنوتة جلها منسوب إلى القباني أو يرجح نسبها إليه، إضافة إلى موشح «يا شادي العجم» من مقام العجم عشيران وعلى ميزان الخفيف، من دون نوتة، وهو منسوب إلى القباني، ويزيد على ذلك خمسة موشحات أخرى يقال إنها تنتسب إليه، لكن لا توجد تدوينات موسيقية تحفظ ألحانها من الضياع، ولا تثبت عائديتها له بشكل قوي وراسخ، ومن هذه الموشحات: «آه واشواقي لأوقات الوصال»، «هات يا باهي السنا»، «بالله يا باهي الشيم»، «بروق مرابع النجد»، «سباني مذ بدا باهي المحيا».

وبذلك يكون عدد الموشحات عنده واحدا وثلاثين موشحا وأغنية «يا طيرة طيري» التي مازالت تحظى بالسماع، وتعد من الموشحات الخفيفة على ميزان الوحدة السايرة، ومع ذلك فهناك آراء متناقضة حول أربعة أعمال للقباني، وكذلك بقية الأعمال التي لا نوتة لألحانها.

وهناك أيضا أنواع للطرب والغناء مختلفة ومنها القدود مثلا، فهي من الناحية اللحنية أعقد بكثير من الموشحات، بيد أن القد، هو لون من ألوان الغناء الشعبي الذي يعتمد على الكلمات البسيطة، وهذا اللون منتشر في أكثر البلدان العربية، ولكن القدود الحلبية اشتهرت أكثر من غيرها، أما معنى القد فهو استبدال الشعر في القد بشعر غيره أي «على قده» في اللحن، وهي ألحان قديمة جدا تداولتها حناجر الشداة حتى وصلت إلينا وقد نقلها إلى مصر مع الموشحات الأندلسية القديمة والحلبية الحديثة فنان اسمه شاكر الحلبي في المائة الأولى بعد الألف من الهجرة، (كما جاء في كتاب الموسيقى الشرقية لكامل الخلعي»، حيث حفظها عنه فنانو مصر، وساروا في ألحانهم على منوالها، هذه القدود كانت في أغلب الأحيان عامية الكلمات حلبية اللهجة ومازال أغلبها كذلك، وأما الكلمات فتتغير حسب الحالة، فأحيانا تكون دينية، وهنا من الممكن أن تصبح الكلمات بالفصحى، وأحيانا دنيوية على اللحن نفسه، وقد توضع لها كلمات دنيوية بالفصحى، أكثر جمالا وشاعرية وهذه الحالة حديثة العهد ولكن الكلام كان ينظم دوما على «قد» اللحن، ومن هنا جاءت التسمية بالقدود، أي أن الكلمات كانت تكتب على الوزن الشعري نفسه والقافية للكلمات القديمة، أما لحنها فقد كان دائما بسيطا وبإيقاع بسيط على عكس الموشحات ذات الجمل اللحنية المعقدة والإيقاعات المركبة، وقد كان هذا دور الشيخ أمين الجندي الأساسي، أي نظم شعر فصيح على «قد» الكلمات العامية القديمة. وهناك نوع من أنواع التطريب أيضا وهو الدور، وهو قالب غنائي له شهرة ومكانة وخصوصا في مصر، وعادة ما تختتم به السهرة الغنائية، إذ تشارك فيه جماعة من «المنشدين المذهبجية»، وقد ظهر في القرن التاسع عشر، وكثيرة هي الأدوار المشهورة، وقد غنى الفنان صباح فخري الكثير من هذه الأدوار كدور «أصل الغرام نظرة» ألحان محمد عثمان، ودور «يلي بتشكي من الهوى» ألحان زكريا أحمد، ودور «الحب ما هواش بالسهل» ألحان داوود حسني، ولا ننسى أيضا الموال، فهو فن من فنون الغناء والطرب يُظهر فيه المغني قدراته الفنية وإمكاناته الصوتية.

من هنا يتضح لنا مدى أثر الفن الموسيقي الأندلسي على العالم العربي عامة والأوروبي خاصة، إذا علمنا أن بعض الآلات الموسيقية الأوروبية اشتقت أسماؤها من أسماء عربية محرفة، انتقلت عن طريق الأندلس كالقيثارة والعود وغيرهما، مما يدل على أصالة هذا الفن وقدمه، ومع ذلك فإننا فقدنا الكثير من هذا التراث لعدم تسجيله بعد أن انتقل من الأندلس، وما نجده اليوم ليس إلا بقايا تراث ◆

جرت العادة أن يدلي كل واحد منا بدلوه بخصوص تقييم وضع الفن الغنائي والموسيقي، وقيمتهما، والحكم على مردوديتهما، وفي الغالب الأعم، يجري الاحتكام بشكل قبلي إلى الذوق الشخصي من دون الاستناد إلى معايير معرفية تبسط الأدلة، وتبين مكامن الإجادة في العمل ومكامن الإخفاق والفشل.

ولا شك في أن أغلب هذه الأحكام الذوقية التي تعتمد حكم القيمة، تسقط في كمين الانطباعية والأنانية المفرطة، فيطغى على سطح حقلنا الفني من جراء ذلك الخلط اللامسؤول في الأحكام النقدية. ويندر أن نجد من يدرس الخصوصيات النوعية للأغاني والموسيقى التي تميز بعضها عن بعض أو حتى داخل العمل الواحد، علما بأن ثمة ترابطا حميما بين مجموعة من العناصر التي تؤلف وحدة منسجمة، تندمج فيها الكلمة واللحن والإيقاع والأداء، أي كل ما يجعل من هذا العمل الفني وحدة متكاملة وعملا موسيقيا بمعنى الكلمة.

أحكام القيمة في الموسيقى والغناء

جواد الرامي - المغرب

حقيقة إن الأذواق تختلف، وإن نغمات الموسيقى تختلف في نفوس المستمعين باختلاف أنواعها، ويصعب أن نصيغ معيارا شاملا ومحددا نستطيع من خلاله اكتشاف ما هو جميل وما هو غير جميل، ولكن لا بد من وجود أدوات إدراكية ومؤهلات تكوينية تسمح لنا بالتوغل في صميم هذه المعطيات الفنية، وفيما يمكن أن تثيره فينا من مشاعر، وهو ما عبر عنه الفيلسوف الألماني هيجل في كتابه «المدخل إلى علم الجمال» الذي ترجمه جورج طرابيشي قائلا: «أن يكون عند المرء ذوق، فهذا معناه أن يكون عنده شعور الجمال، حس الجمال، وهو ضرب من الإدراك لا يتجاوز حالة الشعور، وبالتكوين والتدريب يغدو قادرا على التقاط الجمال حالا ومباشرة، أينما كان وكيفما كان».

بناء على هذا المعنى يظل الذوق بمفرده ومن دون إعمال الفكر بصدد العمل الموسيقي مجرد انطباع، يتأمل المظهر الخارجي للعمل ولا يتوقف عند التفاصيل، ولا ينفذ في عمق العمل: كتوقفه عند الجانب التقني المرتبط بانسجام العزف وانضباط الإيقاع وتماسك اللحن، وعمق مضمون الكلمات وشحنتها الشعرية. لهذا الاعتبار يبقى الذوق كما يقول هيجل «كوسيلة إدراك وتقييم مباشرين لا يغني غناء كبيرا، ويعجز عن تعميق أي شيء. إن المسألة تتطلب تقييما في العمق، ولا يستطيع الذوق والشعور إلا أن يبقيا على السطح، ويكتفيا بتأملات مجردة. لهذا يتشبث الذوق بالتفاصيل حتى يكون بينها وبين الشعور توافق».

هكذا تختلف الأذواق من فرد إلى آخر ومن مكان إلى آخر.. فقد يستحسن ذوق هذا ما يستهجنه ذوق ذاك. وقد يتذوق أحدنا الموسيقى الغربية أو الموسيقى الشرقية أو أنواعا أخرى من الأصناف الموسيقية، بل قد نجد جانبا من الجمهور يتجاوب تجاوبا تلقائيا مع أنواع موسيقية هجينة، ومرد ذلك يرتبط أساسا بالمرجعية التربوية التي ولدت لدى كل فرد ألفة بينه وبين الصنف الفني الذي يعشقه، أي مجموعة من القيم الجمالية التي جبل الطبع عليها، وتعود الذوق على سماعها والتجاوب معها إلى حد الذوبان، بفعل ما اكتسبه الفرد تلقائيا من بعض هذه المعالم الموسيقية، وملامحها المحددة، وأسسها المنظمة، وأساليبها المعينة، وكلماتها الموزونة، وترتيبها اللحني والإيقاعي. وبانعدام هذه القدرة التفكيكية، والاقتصار على صدى العواطف والأهواء، تتسم أغلب أحكام القيمة بالذاتية، ولا تتعدى حدود التجاوب الوجداني السطحي: الطرب، الفرح، الشوق.

وقد تنبه إخوان الصفا إلى هذا الاختلاف في الأذواق قائلين: «اعلم يا أخي ... بأن تأثيرات نغمات الموسيقار في نفوس المستمعين مختلفة الأنواع، ولذة النفوس منها وسرورها بها متفننة متباينة. كل ذلك بحسب مراتبها في المعارف، وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن. فكل نفس إذا سمعت من الأوصاف ما يشاكل معشوقاتها، ومن النغمات ما يلائم محبوبها، فرحت وسرت والتذت بحسب ما تصورت من رسوم معشوقها، واعتقدت في محبوبها، حتى ربما وقع النكير من الآخرين إذا لم يعرفوا مذهبه، ولا ما قصده نحوه».

لا مراء في أن اختلاف نغمات الموسيقى في النفوس سيؤدي إلى تباين درجات اللذة من فرد إلى آخر. فمن الموسيقى أو الغناء ما يخاطب الوجدان الروحي، حيث تتحلى هذه الأعمال بالنغمات اللينة الهادئة، أو تعبر عن الحزن أو الخوف أو تحض على رباطة الجأش، فتجعل القلوب أشد فرحا وتجاوبا مع هذا المعطى الفني، ومن الغناء ما يعبر بكلمات مائعة أو خالية من الشعرية، وبموسيقى صاخبة كتلك التي تعمل في جلسات الشرب واللهو، أو التي تعزف في محلات الخفة والطيش، إما لتزجية الوقت أو الانقياد وفق أدراج الهوى. ولكل نمط من هذه الأنماط جمهوره الخاص، أي وجود فئة محددة تشترك في الذوق الموسيقي، وفي تمثلها لمجموعة من القيم الجمالية، واتفاقها على بعض المقاييس التي تشبع رغباتهم وتوقعاتهم. والأساس هنا هو أن المستمع الخبير يوظف أدواته الإدراكية وقوته الذهنية وحسه الفني في تقييم هذه الأعمال، معتمدا الأسلوب الموضوعي التحليلي، أما المستمع الآخر الذي يفتقر إلى الأهلية فقد يقتصر على إحساسه الوجداني وانفعاله المباشر فحسب، لإشباع رغباته الذوقية من دون إدراك المعنى التركيبي العميق. إن جوهر هذه الأحكام النقدية ينبع من صميم التجاوب مع هذه القطع الموسيقية أو الغناء، التي صادفت هوى في فؤاد المستمع فنالت إعجابه، فأزجى مدحه عليها، فيكون التفاضل في هذا الأمر لقرب هذه الأعمال وبعدها من النفوس، وبحسب المعرفة الإدراكية لكل واحد.

حقيقة قد يحصل أحيانا الاتفاق والتجاوب في تقييم هذه الأعمال ذوقيا، فتحصل اللذة لهذا وتحصل لذلك. لكن الإدراك المعرفي كما يقول ابن رشد في كتابه «الضرورة في السياسة» الذي ترجمه الدكتور أحمد شحلان: «يكون لذيذا بالجملة، فإن الذي يدرك ما هو في جوهره أفضل وأقرب إلى الحقيقة وأولى بالدوام، فله بالضرورة، أفضل اللذات».

وحول إدراك الفرق بين هذين الصنفين من المستمعين، أجرى الباحث ماكس شون MAX SHONS عملا ميدانيا درس من خلاله مختلف عينات الجمهور، نشره في كتاب «تأثيرات الموسيقى»، وقد قدم في هذه التجارب، كما يقول فؤاد زكريا: «قطعا موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون، وفيه من يحب الموسيقى سماعا، ومن لا يتذوقها على الإطلاق، ولوحظ أن ذوي الذوق الفني الرفيع، الذين لا يحترفون الموسيقى ولا يعرفون أصولها، يلجأون دائما إلى التشبيهات في فهمهم للموسيقى، وإلى إيراد الارتباطات التي تذكرهم بها. أما محترف الموسيقى أو ذلك

الذي اكتسب دراية بأصولها، فلا يفكر في أثناء الاستماع إلا في الموسيقى من حيث هي موسيقى، ويتمتع بها تمتعا جماليا يخلو من أي صورة تخيلية أو تشبيهية.

إنه لمن الخطأ الاعتقاد أن الحكم الذوقي كاف في التعامل مع الموسيقى والغناء، والحق أنه يمثل محطة أولية في تلقي الرسالة الفنية، تعقبه بعد ذلك عملية تمثل الخاصيات الأساسية المميزة للعمل، والتركيز على الموضوع الذي يشكل مجال الاهتمام وعلى الأخص الجانب الجمالي منه، وفي هذه المحطة الثانية تستطيع الذات أن تثبت أدلتها المقنعة بعيدا عن النوازع والعواطف الذاتية، حيث لا تنشد غير تحقيق جانب من الموضوعية - ولو بشكل نسبي - والتفاعل إبداعيا مع هذه الجوانب التعبيرية من الموسيقى والغناء.

وما دام الناقد في هذه الحالة السامية مبدعا من الدرجة الثانية، فهو يجلو الوظائف البنائية للعيان، ويكشف الكيفية التي استطاع من خلالها العمل على أن يتواصل معنا كمستمعين. وهو ما يمكن تسميته بإدراك مستويات اللغة الموسيقية الثلاثة: الصوتية والبنائية والدلالية. وبتأمل الكيفية التي تنتظم من خلالها هذه الضوابط التي تمارس فعاليتها من دون إخلال بالانسجام الكامل للعمل، تتعدد الأسئلة العصية عن الإجابة لدى الباحث من جملتها على سبيل التمثيل: ما المصدر الذي حفز انفعالنا؟ أهو المعاني أم التعابير؟ أم اشتراكنا في امتلاك المرجعيات المثلة في العاطفة، التي تنتقل عبر النوتات والألحان من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع؟

ويمكن بإيجاز اختزال هذه الأسئلة في طبيعة التفاعل الذي يتحقق بيننا وبين العمل الفني. وللبرهنة على ذلك، تبقى هذه الخاصية مقرونة بمستويات التأويل الذي يعتمده المستمع في دفاعه عن خصوبة العمل وثرائه ومحاسنه الخفية والجلية، ومن ثم تكون المتعة ملازمة لإشباع فضوله المعرفي والوجداني.

يبقى علينا أن نضيف القول إن أحكام القيمة تجد مرتعها الخصب عندما يبتعد الذوق الفني العام كثيرا عن عنفوان الغناء والموسيقى لأسباب متعددة نذكر منها:

١ - هيمنة الفن التجاري، واختلاط الغث بالسمين في مشهدنا الثقافي لأسباب لا يسمح المقام للخوض فيها.

٢ - هيمنة الجانب الأخلاقي على أحكامنا في الموسيقى والغناء، فلأدنى سبب ترمى بعض الأغاني بشهاب من التجريح والشتم، أو

تتعرض للإقصاء والنفي، سواء من منطلق ديني أو من منطلق انعكاسات التصور الأفلاطوني للمدينة الفاضلة، أو وفقا لمرجعيات عرقية وإثنية، أو أيديولوجية. بهذا يكون الموقف الجمالي منسيا والقيمة الفنية مهملة، فتسود بعض الأحكام من مثل القول: «إن بعض المقامات تؤثر على العفة والحياء، أو أن لبعض الآلات الموسيقية قدرة خاصة على الغواية»، أو القول «إن بعض المقامات الموسيقية يجب استبعادها لما فيها من ميوعة وتخنث يبعثان على الانحلال الخلقي، إلى غير ذلك من التقويم الأخلاقي للشكل الفني.

٣ - ارتباط الذوق بنموذج محدد، واعتباره النموذج المثالي، وكل انزياح عنه، يجعل من لم يألف هذا النمط الموسيقي ولم يستأنس بحسن جواره، يشن الحرب عليه أو يغض الطرف عنه بشكل صارم، لا لشيء سوى أن هذا العمل قد خرج عن النظام المعياري الذي تعودت الأذن على سماعه، والذي غدا يتحكم لمدة طويلة في صناعة الفن الموسيقي ويوجه فهم المستمع. إزاء هذا التغير لا بد أن تتولد مجموعة من ردود فعل المستمعين، ومجموعة من الأحكام النقدية المتباينة بين هؤلاء الذين يجدون عنتا كبيرا في دخول هذا العالم الفني الجديد، فلا يرون فيه إلا الإغراب والابتعاد عن المألوف، وبين من يدافع عن هذه التجربة الجديدة التي يرون أنها شكلت إضافة نوعية لمسار الفن الغنائي والموسيقي، وخلقت مسافة جمالية رشحتها إلى اعتلاء مكان الصدارة ونيل إعجاب المستمعين والدارسين.

فما أحوجنا إذن إلى وقفة تأملية لرسم الحالة الراهنة لفننا الموسيقي والغنائي بكل موضوعية كما وكيفا، من خلال نظرة تحليلية ونقدية بعيدا عن كل المزايدات وأحكام القيمة، ويبقى أن نقول أخيرا: ما أكثر المغنين والموسيقيين، فهم يعدون بالمئات، إن لم نقل بالآلاف، ولكن الدهر لا يحتفظ إلا بالنزر اليسير منهم. فإن أحصيت عدد المغنين في مصر مثلا في مرحلة معينة فستجد أن نسبهم كبيرة، وكذلك الشأن في باقي البلدان العربية، ولكن ماذا عن أخبارهم بعد مضي فترة وجيزة من ضجتهم الإعلامية. أوليست الأغاني الخالدة هي التي تصمد في وجه الزمان؟ والدليل على ذلك هو الانتشار الواسع لأغاني أم كلثوم، ومحمد عبدالوهاب، والسيد درويش، وفئة قليلة من الفنانين. أما الأسماء الأخرى التي عاصرت هؤلاء فهي الآن في طي النسيان، «فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأصوات الغنائية في الموسيقى العربية

عندما نفكر في الإجابة عن تساؤل: كيف بدأ الغناء عند الإنسان؟ يتوارد إلى أذهاننا الكثير من التساؤلات الجانبية وتتداخل علامات التعجب بعضها ببعض، ثم نحاول الإجابة عن بعضها، ونعجز عن الإجابة عن الجزء الكبير منها، ولكن من المؤكد أنه عرف لغة الكلام قبل لغة الغناء، ومع ذلك نقف ونقول: إن الجهاز الصوتي للإنسان ظل دهرا صامتا إلا من بعض الهمهمة والصراخ الذي تغلب عليه لغة الحركة والإشارات. فإذا كان تدرج الإنسان في تعلم اللغة قد أخذ من الزمن الوقت الكافي لتتكون لديه لغة خاصة، فإن التدرج في كيفية استخدام إمكانات الجهاز الصوتي بالشكل الصحيح قد أخذ وقته الكافي أيضا، الذي مهد بدوره الطريق إلى معرفة الغناء.

د. يوسف الرشيد - الكويت

جاء الغناء، أيا كان نوعه، متأخرا جدا بعدما استكمل الإنسان أهم ومعظم احتياجاته اليومية للحياة، وعلى هذا الأساس نستطيع القول: إن الغناء بأشكاله المتعددة التي وصلتنا الآن بشكل متطور جدا، يشكل علامة من علامات رقي البشر من مرحلة الهمجية التي سادت عصور ما قبل التاريخ إلى مرحلة التحضر التي أظهرت الإنسان بشكله الآدمي. على أن بدايات الغناء لم تتخذ للترفيه أو إحياء الحفلات الخاصة أو العامة، بل اتخذ في بادئ الأمر ليكون عاملا مساعدا لتقديم القرابين للآلهة، وأدعية دينية يقصد منها التقرب إلى تلك الآلهة، أي أن التعامل الغنائي كان يردد في المعابد. وفي الحضارة الفرعونية يذكر بأنه يردد في بعض المصحات والمستشفيات بغرض التخفيف من ثقل آلام المرضى.

هذا ما أظهرته لنا الدراسات حول الحضارات التي مرت على الإنسان: كالحضارة الفرعونية واليونانية والآشورية والبابلية. وحتى في عصر ما بعد التاريخ، وخاصة في أوروبا، فإن الغناء قد اقتصر ترديده في داخل الكنائس فقط، حيث كان يحرم على عامة الناس أن يترنموا بنغمات غنائية، في الوقت الذي كان الغناء العربي يرتقي بارتقاء الحضارة العربية الممثلة في الدولة الأموية ثم العباسية. ولكن السؤال الآن هو: ما نوعية هذه البدايات في الغناء العربي؟ وهل هناك تأثير للاحتكاك بالثقافات المجاورة للعالم العربي، خاصة في شبه الجزيرة العربية؟

حقيقة الأمر أن معظم المؤرخين والباحثين يجمعون على أن بداية الغناء العربي الحديث، وهو الغناء الذي ظهر بعد غناء الحداء عند البدوي، كان في الحجاز، حيث ترجع هذه البدايات، ومن ثم الانتشار في شبه الجزيرة العربية، إلى العوامل السياسية التي انتهجتها الدولة الأموية، رغبة منها في إلهاء الحجازيين عن معارضتهم لتلك الدولة. ومهما يكن من هذه البدايات، فإن شبه الجزيرة العربية عامة قد مرت بعدة مراحل من التطور في الغناء، فكان الحداء الذي يوصف بالسذاجة الغنائية التي يغلب عليها الارتجال البسيط من دون تعقيد يذكر، ثم الترنم بالشعر غناء وبالتهليل أو بالترتيل تغبيرا وهو التذكير بالغابرة. إلا أن هذه البدايات في الغناء سرعان ما تطورت وتشعبت، وظهر منه أنواع تتناسب ورقي البدوي الذي اعتاد سكن المدن بدلا من الحل والترحال في طول وعرض صحارى الجزيرة العربية، ذلك مما زاد اتصاله بالثقافات المجاورة كالثقافة الفارسية التي أمدته بالكثير من أساليب الغناء السائدة آن ذاك. فكان المغني سائب خاثر نواة النهضة الغنائية، وأول من نقل الغناء الفارسي بأسلوب عربي لم يكن له وجود من قبل.

تلك إلمامة عاجلة حول البدايات في الغناء بشكل عام. ولكن ما دور الأصوات الغنائية في رقي هذا الغناء؟ وهل الصوت البشري وحده من دون عامل مساعد نغمي قد أوصل الغناء العربي إلى مرتبة تفوق في رقيها معظم غناء العالم المتحضر؟

الحقيقة، وقبل الإجابة عن تلك الأسئلة، لا بد من المعرفة التفصيلية لميكنة الحركة في الصوت البشري، فمن دون معرفة الكيفية التي يجري بها خروج الحرف سواء كان غنائيا أو كلاميا، فإن الحديث القادم يظل مبهما عند الكثير من الناس، فمرور الحرف في طريقه إلى الخروج يأخذ عدة مراحل وعمليات ترجمة وتضخيم وقوة دفع تصل في نهايتها إلى فهم المقصود لما تحمله ذبذبات وترددات نوعية الصوت المسموع، فهذا الجهاز مع كونه جزءا لا يتجزأ من الجسم البشري، فإنه، عندما نتفحصه بشكل تشريحي، لا يسعنا إلا ذكر الله وقول سبحان الله الخالق العظيم في خلقه. فقطع من اللحم وعضل تعمل بأوامر من حاملها قدمت إلى البشرية أعظم الإنجازات التي ربطت البشرية بعنصري التواصل والتفاهم فيما بينها، فكيف خروج الحرف أو قل الصوت؟ وما المراحل التي يمر بها؟

نقول في هذا الصدد: إن الجهاز الصوتي للإنسان ينقسم إلى ستة أجزاء الواحد منها مستقل عن الآخر ومكمل كجزء مهم في المجموعة. فأول الأجزاء هو الحجاب الحاجز ثم يأتي الجزء الثاني وهو الرئتان، ثم الثالث وهو القصبة الهوائية، ثم الرابع وهو الحنجرة والحبال الصوتية أو الأوتار الصوتية، والخامس هو التجويفات أو الجيوب الأنفية، وأخيرا السادس وهو الفم. تلك الأجزاء الستة تعمل بشكل منتظم كل بدوره، فعندما يشعر الإنسان برغبة في استخراج صوت ما، تستنفر تلك الأجزاء وتستعد في تنفيذ تلك الرغبة، فيبدأ الحجاب الحاجز في عملية الضغط على الرئتين اللتين تدفعان الهواء المحبوس بداخلها ليمر عبر مجرى القصبة الهوائية التي توجه ذلك الهواء مرورا بالحنجرة، ليصطدم بالأحبال أو الأوتار الصوتية التي تصدر ذبذبات أو ترددات، حيث تتضخم عند وصولها إلى منطقة التجويفات والجيوب الواقعة حول الفم والجمجمة، ثم تجري عملية الترجمة لتلك الذبذبات من خلال أجزاء الفم المكون من اللهاة

> ”أسس زرياب أول معهد للموسيقى العربية في الأندلس، حيث وضع أسس وقواعد وامتحان قدرات لمن يرغب في احتراف الغناء“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والخياشيم واللسان والأسنان والشفتين.

تلك الأجزاء والمراحل التي يمر بها الحرف أو الصوت. مع طول شرحنا لهذه العملية، فإن الفترة الزمنية التي يقطعها الصوت في طريقه إلى الخروج لا تأخذ من الزمن في تلك المراحل إلا جزءا لا يتجزأ من الثانية. وعلى هذا الأساس بدأت البحوث والدراسات والتدريبات كي يستفاد من تلك الإمكانات بشكل يعود على البشرية بالنفع العام، فكان منها الاستخدام الفعلي لتلك الإمكانات في الغناء الغربي الذي تعددت أشكاله الكلاسيكية، فظهر الغناء الأوبرالي الذي تميز بطبقات صوتية عرفت بأسمائها مثل: السوبرانو العالي الحدة والباص الغليظ في الطبقة الصوتية والتينور والألطو... إلخ، فلا نستغرب إن شاهدنا مغنيا، أو مغنية نحيلة الجسم تؤدي صوت الباص الذي يوحي بضخامة الجسم، ولا نستغرب من مشاهدة أحد المغنين سواء كان رجلا - أو امرأة - ضخم الجسم يؤدي من طبقة السوبرانو المعروف بحدة الصوت الذي يوحي برشاقة مؤديه، فكل هذه الأمور في اختلافات الأحجام الجسدية، لا تقف حائلا أمام التدريب المناسب لكل طبقة صوتية. كما أن قوة الصوت يمكن زيادتها بشكل مضاعف عن القوة الطبيعية من خلال التدريب المهني الذي يظهر إمكانات الصوت البشري، فبإمكان هذا الصوت - إن درب بشكل جيد أن يصل في قوته إلى درجة يستطيع من خلالها أن يحطم الزجاج. وهذا ما يفسر لنا الإمكانات الصوتية القوية للمغني العربي قبل اختراع الميكروفون في مطلع القرن العشرين، فصوته كان يغطي مساحة واسعة من صالة المسرح، ويصل بشكل واضح إلى سامعيه الذين احتشدوا لسماعه. إلا أن هذه القوة في الصوت، مع أهمية الجمال والموهبة، قد حدت من التنوع في الأصوات العربية، وكانت بمنزلة الامتحان العسير على المغني، فعملية احتراف الغناء لم تكن يسيرة الحال لكل من يرغب فيه، بل كانت هناك حدود وسدود يصعب على الراغب في الغناء اجتيازها، حتى أننا في تاريخ الموسيقى العربية، وفي الأندلس بالذات، نجد أول معهد للموسيقى العربية يعتني بهذه الخاصية، والذي أسسه المغني العربي الملقب بـ «زرياب»، حيث وضع أسسا وقواعد وامتحان قدرات لمن يرغب في احتراف الغناء، حتى أننا نستطيع، من خلال قراءتنا لما بين سطور التاريخ، استخلاص منهج واضح المعالم يحدد طرق التعليم والتدريب لمن يرغب في احتراف الغناء، ففي عملية امتحان أصوات الطلاب يجلس الطالب على كرسي صغير ويصيح بصوت عال «يا حجام» - مع تشديد حرف الجيم-، فإذا سمع صوته بها صافيا نديا قويا مؤديا، لا تعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس، قرر صلاحيته للتعليم مع تقدير درجة صوته من الحسن والجودة والقوة.

جلسات العزف على العود احدى سمات الحضارات القديمة

ذلك في اختبار الصوت، أما في علاج القصور في بعض مهام الجهاز الصوتي، فإن لزرياب طرقا شتى في علاجها. فإن وجد في صوت أحدهم لينا وضعفا أمر التلميذ بشد عمامة على بطنه، مما يقوي الصوت ولا يجد متسعا في الجوف عند الخروج إلى الفم، وإن كان التلميذ لا يقدر على فتح فيه بشكل سليم عند الغناء، أو أن من عاداته زم أسنانه عند النطق، أمر بأن يدخل في فمه قطعة خشب عرضها ثلاث أصابع يبيتها في فمه ليالي حتى ينفرج فكاه.

أقصد من ذكر ما تقدم، بغض النظر عن بدائية أسلوب العلاج وخلافه، أن الاهتمام بالأصوات الغنائية لم يكن وليد اليوم أو الأمس القريب، أو أن الغرب اهتم بهذه الخاصية دون غيره، بل إن أهمية النظر والاهتمام بنوعية الأصوات هذه الأيام وتدريبها بشكل جيد قد أهمل بغير قصد من القائمين على هذه الخاصية، ولو بحثنا في معاهد الموسيقى العربية المنتشرة على طول وعرض الوطن العربي، فإننا سنجد أقساما قد خصصت لمن يرغب في احتراف الغناء، ولكنها تعتمد في تدريبها على أسلوب أو منهج أو خطة تدريب الغناء الغربي. وهذا في حد ذاته لا يفي بالغرض بالنسبة إلى أسلوب الغناء العربي المعقد في تراكيبه الفنية النغمية، بل إن الإسراف في تلك التدريبات سيؤدي في النهاية إلى فقدان أهم العناصر التي يعتمد عليها الغناء العربي، وهي ما يعرف عند معشر الموسيقيين بمصطلح «العرب الصوتية - مع ضم حرف العين-»، ثم فقدان السيطرة والتحكم في مخارج الحروف العربية... لا نقول بأننا ندرس المتدرب علم معاهد الموسيقى العربية ونكتفي بذلك، خصوصا أن معظم المناهج تعتمد على نظريات علم التجويد من دون وجود محتوى منهج يحدد نوعية التدريبات العملية لهذا العلم، أو بالمعنى الأصح الاستفادة بعلم التجويد من الناحية العملية، بل لا بد من دعم هذا العلم بتدريبات عملية تتناسب ومتطلبات الهدف من تدريب هذه الأصوات.

إنني لا أقلل من القيمة الفنية للتدريبات الغربية، إنها مطلوبة في مرحلة التأسيس فقط، وفي مراحل متقدمة يفضل البعد عنها والاعتماد على منهج الغناء العربي القديم من الموشحات والأدوار التي تقوم بعملية مسح شامل للدرجات الصوتية بأنصافها وأرباعها، ذلك أن الأسلوب الغربي يعتمد في تدريباته على أساس تقسيم الدرجة الصوتية إلى درجة كامل ونصف الدرجة فقط، مع العلم أن هذا التقسيم في الموسيقى الغربية لا يعطي الدرجة الصوتية في الموسيقى العربية حقها، وذلك أن الدرجة الصوتية في الموسيقى العربية تتشعب أو تنقسم إلى أربعة أجزاء خلاف «العُرب - مع ضم حرف العين-» التي تقع فيما بين الربع والربع الآخر من الدرجة الكاملة، ثم إن الاعتماد على آلة البيانو في تدريب الصوت العربي يفقد المتدرب أهم عنصر في التدريب، وهو عنصر الإحساس بالدرجة الصوتية التي تناسب الغناء العربي، وليس بالضرورة أن تكون الدرجة من نوع درجة «السيكاه» التي تميز الموسيقى العربية، بل إن الانتقال فيما بين الدرجات الصوتية من درجة إلى أخرى يتطلب مواءمة الدرجات بعضها مع استخدام العُرب الصوتية بشكل يؤدي في النهاية إلى جذب المستمع ولمس أحاسيسه التطريبية التي هي هدف المغني الجيد. أما في الغناء الغربي عموما، فإن الاعتماد على أصل الدرجة ونصفها فقط يكون عماد الصنعة، ولا دخل لأرباع الدرجات بهذه الصنعة، الأمر الذي يتناسب وتدريباتهم الصوتية التي تعتمد على آلة البيانو، خصوصا أن خطوات التدريب للغناء العربي لم تكن على مستوى يصل بالمتدرب إلى مستوى يضاهي تدريب الغناء الغربي، كما أن المعاهد الموسيقية التي تعنى بهذه الخاصية لم تظهر إلا في وقت متأخر نسبيا، الأمر الذي جعل الكثير أو قل معظم مغني ما قبل اكتشاف الميكروفون يتجهون الى تدريب أصواتهم على علم التجويد الذي يعد المنفذ الوحيد لاستخراج إمكانات الصوت في الغناء العربي. فعلم التجويد مع كونه علما قد خصص لتلاوة القرآن الكريم من حيث مخارج الحروف وطول النفس، وما إلى ذلك من أمور تتعلق بتلاوة القران الكريم، إلا أن هذا العلم يدخل في صميم الحرفة الفنية الغنائية التي اعتمدت عليه كمادة تدريبية، تصل بالمتدرب إلى مراحل لا بأس بها من حيث قوة الصوت كما أسلفنا. وعلى هذا الأساس نجد أسماء لامعة في سماء الفن الموسيقي قد احترفت الفن من منطلق كونهم قراء للقران الكريم.

لا أرغب في أن أتهم بالرجعية وضرورة العودة إلى أساليب التدريب القديمة، خصوصا أن تكنولوجيا الهندسة الصوتية تتقدم بشكل سريع متلاحق، وجهاز الكمبيوتر يلعب الدور الأساسي في عملية التسجيل، ولكنني أردت أن أشير إلى أن مناهج تدريب الأصوات في المعاهد الموسيقية قد عفا عليها الزمن، وتحتاج إلى إعادة نظر وتحديث حتى تتناسب وعصر الثورة التكنولوجية، كما أن اختيار بعض الموشحات أو الأدوار القديمة - كي تكون عنصرا من عناصر التدريب - لا تضعني في خانة المتخلفين، بل من الممكن دراسة التكوينات النغمية لتلك القطع المختارة من الأدوار والموشحات، والعمل على إيجاد محتوى منهج يصلح لهذا الزمن الذي أصبح فيه الكمبيوتر سيد الموقف ◆

"مناهج التدريب في الموسيقى العربية عفا عليها الزمن، وتحتاج إلى إعادة نظر وتحديث لما يتناسب مع عصر الثورة التكنولوجية"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طنبورة زار

«الطنبورة» واحدة من الفرق الفنية التي لفتت إليها الأنظار بقوة منذ عام ١٩٨٩، حين تأسست في مدينة بورسعيد الساحلية.

تاريخيا، عرفت بورسعيد آلة «السمسمية» الوترية، واستخدمها الفنانون أثناء عدوان ١٩٥٦ لدعم المقاومة الشعبية أمام اعتداءات ثلاث دول هي بريطانيا وفرنسا وإسرائيل، وعندما حلّت نكبة ١٩٦٧ وجرى تهجير الأهالي من كل مدن القناة التي كانت تتعرض لاعتداءات يومية من الطيران والمدفعية الإسرائيلية، لحظتها برزت السمسمية مرة أخرى لدعم صمود الأهالي الذين تحتم بقاؤهم في بورسعيد.

بدأت من بورسعيد وعبرت المحيط إلى كندا

الطنبورة.. فرقة البهجة الراقصة

محمود الورداني - مصر

إذا كان أهالي خط القناة قد عادوا إلى مدنهم في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات بعد حرب ١٩٧٣، فإن تشكيل فرقة الطنبورة استغرق نحو عشر سنوات، والآن وبعد أكثر من عشر سنوات على تأسيسها، أصبحت واحدة من ابرز واهم الفرق الفنية الشعبية المستقلة في مصر، فهي تتفاعل مع المسرح الارتجالي الشعبي وتلعب دورا في جمع وحفظ وإحياء التراث الموسيقي الشعبي وربطه بالحياة اليومية.

وجهت إليها دعوات عديدة لتقدم فنها في أرجاء العالم، حيث قدمت عروضا في فرنسا وإيطاليا وكندا والسويد، وتدعى سنويا إلى مهرجان جرش بعد أن حققت حضورا لافتا. وفي عام ٢٠٠٠، حصلت على الجائزة الأولى في المهرجان الدولي للأغنية والموسيقى في ماريفيل بكندا، وقبل ذلك بعام أنتج لها معهد العالم العربي أول اسطوانة مدمجة، وفي العام الماضي فقط انتجت الفرقة أول شريط كاسيت لها بعنوان «نوح الحمام».

اللافت للنظر، هو حرص الطنبورة على عرضها الأسبوعي مساء كل أربعاء في «كافيتريا النجمة» في مدينة بور فؤاد، حتى تحافظ على صلتها الحية بالناس، ولا تفقد التفاعل مع نبضهم.. السطور التالية تقدم رحلة الطنبورة - فرقة وآلات موسيقية وعلاقة بالأسلاف، منذ كانت مجرد فكرة غائمة حتى أصبحت وجودا حيا يؤثر ويتأثر، وها هي الآن تحتل مكانة عالية بين مثيلاتها من الفرق الشعبية المستقلة في مصر.

يا مسافر بورسعيد
عند البلد الحزينة
سلم لي على كل نسمة
بترفرف على المدينة

محمد الشهيب وشوقي الريدي ومحسن العشري

وهات حفنة تراب
واقطف لي عرق غاب
يا بلدي يا عزيزة
في نسمتك اللذيذة
شوقي يوم عن يوم يزيد
للغالية بورسعيد

كانت هذه الأغنية إحدى أكثر الأغاني انتشارا بين مهجري مدن القناة في هجرتهم الثانية بعد هزيمة ١٩٦٧. ولدت في الغربة، فتلقفها الجميع بما يشبه الالتياع، يرددونها في امسياتهم ولياليهم الحزينة، ومن بين هؤلاء المهجرين كان الشاب زكريا إبراهيم الذي انتقل مع أسرته مهاجرا ضمن عدة آلاف إلى المدن والغرب والكفور في شمال مصر وجنوبها.

تلك كانت أكثر الأيام بؤسا في عمر مدن القناة الثلاث: بورسعيد والسويس والإسماعيلية. وإذا كانت الهجرة الأولى بعد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ قد استغرقت عدة شهور، فإن الهجرة الثانية بعد ١٩٦٧ كانت تمضي كأنها بلا نهاية.

في تلك الأيام كان زكريا إبراهيم طالبا في المدرسة الثانوية ومهاجرا إلى مدينة السنبلاوين، ويتذكر أن «طقس الغناء والتعارف واللمة كان يواسي المهجرين في غربتهم، وما لبث زكريا أن التحق وشارك في تأسيس أول فرقة نشأت تلقائيا في السنبلاوين وغنى ورقص معهم.

أما آلة «الطنبورة» فهي حالة وطقس شعبي نجح الفنانون الذين كانوا يمارسونها في إنقاذها من الاندثار عام ١٩٨٩، بعد أعوام من الغربة والاضطراب، خصوصا أن مدينة بورسعيد تعرضت لانقلاب كامل منذ إعلانها مدينة حرة، فسادت فيها الفوضى.

تأثرت آلة «السمسمية» التي اشتهر بها أهالي بورسعيد، باعتبارها الآلة التي صاحبتهم في رحلات الصيد وليالي الصيف، كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأثرت شقيقتها آلة الطنبورة، حيث كان يحلو لأثرياء الجدد أن يسمعوا أسماءهم تتردد في الميكروفونات الزاعقة أثناء الأفراح مقابل بضعة جنيهات يرسلون بها تحية إلى الفرقة، وهكذا بات من الطبيعي أن تتحول فرق السمسمية آنذاك إلى مجرد فرق أفراح بائسة، وتختفي الأدوار والأغاني والمشاهد التقليدية، وتحل بدلا منها الأغاني السوقية والتافهة.

> الطنبورة حالة وطقس شعبي نجح الفنانون عام ١٩٨٩ في انقاذها من الاندثار بتكوينهم الفرقة الأولى للطنبورة بعد أعوام طويلة من الغربة والاضطراب

في تلك الفترة بالتحديد، بدأ زكريا إبراهيم محاولاته في تجميع الفرقة، وإنقاذ آلة السمسمية من التشويه والاندثار، من خلال مجموعة محدودة من الفنانين. أما زكريا فهو أحد أبناء الحركة الطلابية التي اندلعت في مصر احتجاجا على ما كان يسمى «حالة اللاحرب واللاسلم» عام ١٩٧٢، وعاش أحداثها ومناخها في القاهرة عندما انتقل إليها من السنبلاوين طالبا، ثم قضى خدمته العسكرية، وعاد بعد حرب ١٩٧٣ وأعاد افتتاح القناة مع المهجرين.

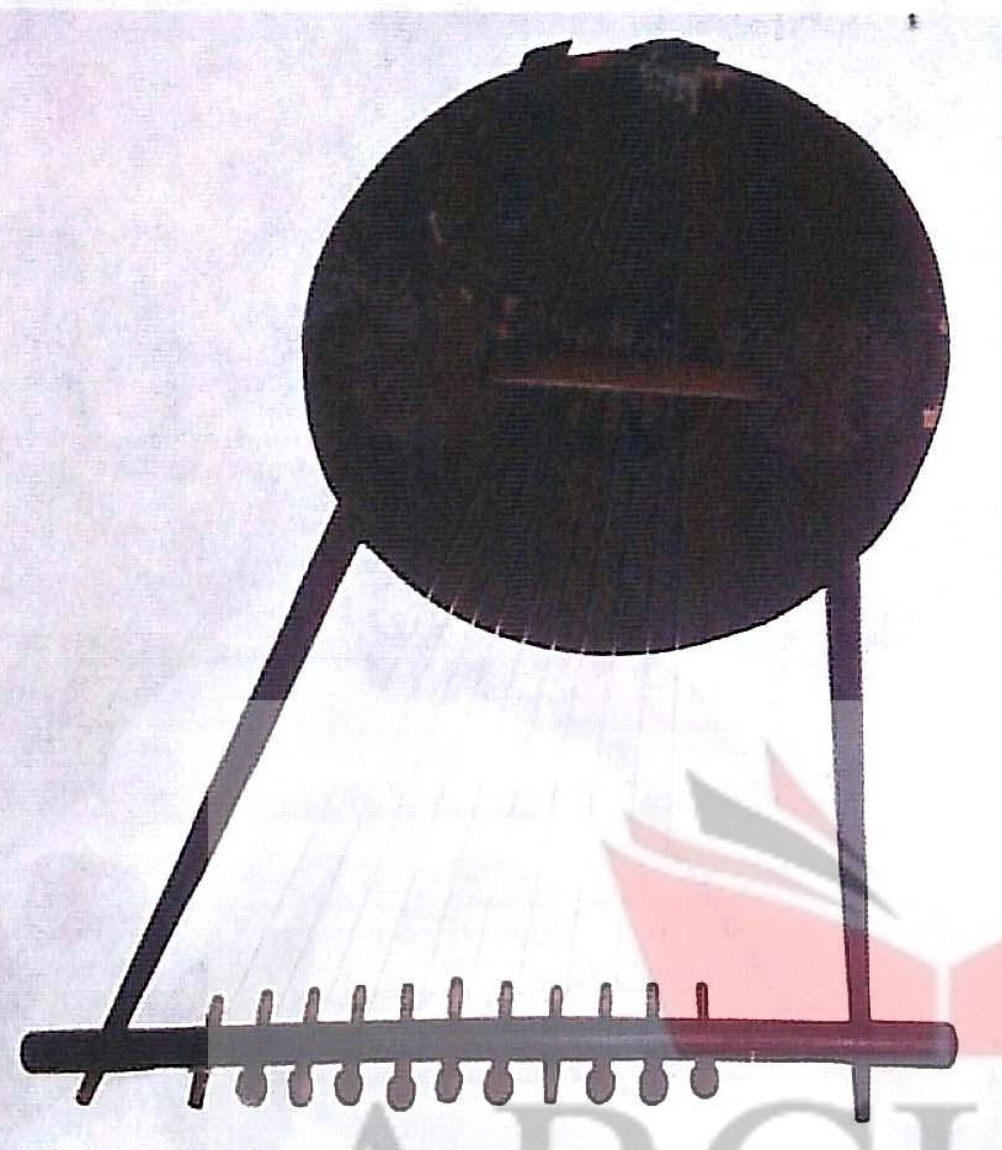
وعلى مدى سنوات الهجرة التي بلغت نحو عقد من الزمان، نشأت تلقائيا عشرات الفرق من عازفي ومغني السمسمية، الذين كان الغناء بالنسبة إليهم أسلوبا لممارسة الحياة ذاتها، وجزءا من محاولات دفاعهم عن هويتهم وأحلامهم في الغربة والضياع والفقدان، كانت الفرق تنشأ في التجمعات الصغيرة، للحصول على لحظات «اللمة»، والإحساس الجماعي المشترك، وتذكر الأيام الحلوة التي مضت عندما كانوا في مدنهم التي أجبروا على مغادرتها.

تكاد سنوات التهجير - على عذاباتها وتفريقها بين أفراد الأسرة الواحدة وإشاعة الفوضى والاضطراب في حياة ناس القناة - أن تكون السبب الكامن خلف إصرار الفنانين التلقائيين على «السمسمية»، آلتهم التقليدية، بل واستخدامها في مقاومة هوان سنوات الاحتلال.

الطنبورة على المسرح المكشوف

ومنذ عام ١٩٨٠، وزكريا إبراهيم يسعى إلى تجميع أفراد فرقته. وكان هناك عدد آخر من الفنانين الحقيقيين قد آثروا الابتعاد عن السمسمية والانزواء في أركان المقاهي أو ظلام حجراتهم، بعد أن رأوا المدى الذي كانت «سمسمية التجار» قد بلغته من الفظاظة والركاكة. وواجه زكريا في البداية قدرا لا بأس به من السخرية، وأغلب من قابلهم في محاولاته تلك أجابوه بأن فكرته ليست أكثر من إحدى أفكار المثقفين الخيالية. وفي عام ١٩٨٤ شارك مع بعض المثقفين في إصدار نشرة غير دورية باسم «تنوير»، كتب فيها مقالا ركز فيه على المقارنة بين دور فناني السمسمية أثناء عدوان ١٩٥٦، وبين الحال التي وصلوا إليها بعد «الانفتاح الاقتصادي»، (وهي مرحلة بالغة السوء شكلت انقلابا في سلم القيم والأفكار والمثل وما زالت مصر تعانيها حتى اليوم).. وانتهى في مقاله إلى مطالبة كل من يهمه الأمر بانتعاش وإثارة المسألة، لكنه لم يجد استجابة ملموسة.

ومع ذلك، وبعد ٨ سنوات، لم يحل عام ١٩٨٨ إلا كانت الملامح الأولى لفرقة الطنبورة قد تشكلت وبدأت أولى خطواتها. ولم تمض بضع سنوات إلا وكانت قد عرضت في القاهرة وعدد من مدن مصر، كما شاركت في العروض العربية والأوروبية، بل عبرت المحيط



لتحصل على الجائزة الأولى في مهرجان الموسيقى الشعبية في مونتريال بكندا.

أما عروض فرقة الطنبورة فهي تصيب المشاهد بحالة عصية على التوصيف، إنها مزيج من البهجة والسعادة والانسجام وخفة الدم واللطف المتبادل، فالفرقة التي تضم ٢٤ رجلا تجاوز بعضهم السبعين، وأصغرهم في أواخر العشرينيات يشتركون معا في كل شيء. فكل منهم قادر على العزف والغناء والرقص، ويتبادلون الأدوار في حرية مطلقة وسرور حقيقي، يثير في المتلقي شيئا غائبا منذ زمن طويل، وهو أن الغناء والرقص والعزف احتياج إنساني خالص ينبع من داخل كل إنسان. تخشبت عظام الناس ومشاعرهم، وباتوا لا يشعرون بمثل هذا الاحتياج لصناعة البهجة بالاشتراك مع الآخرين في الغناء والرقص. لكن فناني الطنبورة استطاعوا أن يحققوا تلك الرغبة في السرور والانبساط والجدعنة، من خلال حالة جماعية، وكل فنان يجب عليه أولا أن يكون محبا لهذه الحالة الروحية، وأن يكون في حالة سلام مع نفسه، متطلعا للإحساس بالآخرين من أصدقائه وجيرانه، وفي الوقت نفسه تشكل الفرقة بجميع أفرادها وحدة واتحادا فريدين.

لا يتكرر عرض من عروض الطنبورة، ولا يتكرر أداء أغنية، ولا يتكرر اللحن المصاحب لها، كل فنان متملك للمهارات الأساسية كمغن وعازف وراقص، ولذلك لا يتكرر العرض، لأن من يغني يمكن أن يعزف أو يرقص، من دون ترتيب مسبق في كل عرض.

«الريس حمام» مثلا تجاوز السبعين ويرقص كغزال حقيقي، وأجابني عندما سألته: «هل يكون هناك اتفاق في البروفات على أن تقوم أنت في وقت محدد بالرقص؟».

نفى ذلك تماما، وأجابني بأنه يرقص عندما يشعر بالرغبة في ذلك، وهي رغبة داخلية تماما لا يستطيع «عم حمام» تفسيرها ولا يهمه هذا.

أما مسعد باغة أحد فناني الفرقة فعلق قائلا:

«احنا في مستشفي يا أستاذ.. بنتعالج يعني.. الرقص والعزف والغناء علاج لنا..».

وعلي عوف علق أيضا بذكاء، أن ليس كل من ينضم إلى الطنبورة يستمر بها، واستمرار هذه المجموعة معا ليس مصادفة.

وهكذا فإن كل فنان من فناني الطنبورة على حدة يتمتع بتلك اللياقة العالية في الإحساس والأداء، فالوجه الثاني للعملة في تجربتهم هو قدرة الفرقة على استيعاب هذه المهارات المختلفة ونظمها معا في عمل جماعي، ويجب على كل منهم أن يمتلك حساسية الشعور بالآخر، وإفساح المجال له ومساعدته في أن يكون نجما.

لذلك لا تشترط الفرقة عمرا للعمل في صفوفها، ولا وزنا ولا ملامح ولا لياقة بدنية، كما أن كل فنانيها يرتدون ملابسهم التي يرتدونها في حياتهم اليومية: بنطلونا وقميصا وجلبابا أو بدلة حيث لا زي خاصا، وعرض الطنبورة الذي يقدمونه ليس تمثيلية يؤدونها، بل هو حياتهم ذاتها.

لا يشعر المشاهد لحظة واحدة أن أحد الفنانين يسرق الكاميرا من رفاقه. ومديرهم أبو حسن - وهو الاسم الذي ينادون به الفنان زكريا إبراهيم - لا يتميز عنهم في شيء، ليس هناك «ريس» ظاهر للفرقة أثناء العرض، كلهم رؤساء يصيغون البهجة ويصنعون السرور لبعضهم ولأنفسهم وللجمهور الذي يشاهدهم، لذلك فمن الطبيعي أن ينهض كثير من الجمهور من على مقاعدهم، ويشاركوا الفرقة رقصها وغناءها، الرقص بلا قواعد بل إبداع خاص يدفع المشاهد دفعا إلى تحريك أعضائه برشاقة وتطويح جسمه هنا وهناك حسبما يشعر، الرقص كيمياء خاصة تنتقل عدواه من أفراد الفرقة إلى الجمهور، ويتحقق نوع من الالتحام، ليزول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجدار المصطنع بين العرض والجمهور، وإذا أضفنا إلى هذا أن الجمهور الأصلي - وهم أهل القناة - يحفظون غالبا الأدوار التقليدية، سواء أغاني الضمة أو أغاني السمسمية، ومع ذلك فهم يعيدون صياغتها ويغنونها معا كأنهم يغنونها للمرة الأولى.. إذا أضفنا هذا أدركنا مدى التفاعل والانسجام والالتحام.

عبقرية الطنبورة إذن هي في قدرتها على الوفاء باحتياج كل فنان على حدة، والفرقة بجميع أفرادها، ثم الجمهور في نهاية الأمر، ليتحقق الطقس الشعبي وتلك الحالة من البهجة التلقائية والسعادة المشتركة. عبقرية الطنبورة تكمن أيضا في هدمها للجدار الذي يحول بين الفرقة وجمهورها، بعيني شاهدت علي عوف - أحد أفراد الفرقة - يرقص مع أبيه في العرض الأسبوعي الذي تقدمه الفرقة داخل «كافيتريا النجمة» في بور فؤاد. وشاهدت الأطفال وهم يشاركون الكبار، لكنني لم أر نسوة القناة وفتياتها يشاركن، على الرغم من تفتح أهل القناة بسبب احتكاكهم اليومي بالعالم الذي يعبر القناة، وهي مسألة لم أقف على تفسير لها، وأغلب الظن أنها طارئة وليست أصيلة، بسبب المناخ الحالي الذي يخنق ويسرق الأرواح من النساء والرجال على السواء.

وإذا كان أهل القناة عموما يتميزون بأنهم «أولاد بلد» أي أذكياء وماهرون، فإن البورسعيديين خصوصا - حيث المنشأ الأصلي للفرقة - يتميزون، إضافة إلى ذلك، بخفة دم نادرة وطبيعية في «الجينات» تقريبا، وقدرة على إدراك المفارقات، وطاقة قادرة على السخرية من كل شيء حتى من النفس، وهي خفة دم لا تتجلى في كلمات الأغاني فقط، بل أيضا في الرقص المصاحب لها وتطويح الجسم برشاقة خاصة محسوبة.

> ”تتميز الطنبورة بقدرتها على تلبية حاجات كل فنان على حدة، ثم الفرقة بجميع أفرادها، يليهم الجمهور في نهاية الأمر، ليتحقق بذلك الطقس الشعبي وتلك الحالة من البهجة التلقائية والسعادة المشتركة“

الريس حمام

تعمل الفرقة بمصاحبة آلات الطنبورة والسمسمية والصاجات والناي والمثلث والطبلة، والدهلة (وهي آلة إيقاعية أكبر من الطبلة والرق) ويعود الفضل إلى الفنان زكريا إبراهيم في «أنسنة» آلة الطنبورة، واختطافها من بين أصابع الجان في حفلات الزار وإلحاقها بالفرقة!

تاريخيا، نشأت الطنبورة (وهي آلة وترية) من داخل الطرق الصوفية، وشهدت أول امتزاج بين الأغاني الصوفية وأغاني الحياة في بدايات القرن العشرين، وانسحبت أغاني «الضمة» إلى الخلوات والتكايا، ثم بدأت على استحياء تشارك في بعض حفلات العودة من الحج أو الختان أو الزواج. وهكذا ارتبطت آلة الطنبورة بأغاني «الضمة»، بينما انحدرت آلة السمسمية (وهي آلة وترية أيضا) من مجدفي المراكب الذين يتجمعون في السويس، وانتقلت إلى بورسعيد على يد فنان اسمه عبدالله كبربر جاء من السويس، ويذكر الجميع فضله في استقدام السمسمية، كما يذكرون فضل الفنان ابراهيم خلف الذي يعد أول عازف للسمسمية في بورسعيد، وكان في الأصل عازف طنبورة، ولأن تكنيك العزف واحد بالنسبة إلى الآلتين الوتريتين، وإن اختلفت وظيفة كل منهما، فإن طريق إبراهيم خلف إلى السمسمية كان ممكنا بسهولة نسبيا.

وأظن أن زكريا إبراهيم يمكن أن ينضم إلى أسلافه من الفنانين الكبار مثل كبربر وخلف، لأنه اختطف آلة الطنبورة من حفلات الزار وألحقها بالفرقة، لأن السمسمية آلة محدودة الإمكانات - وهذا لا يقلل من أهميتها - يجري «توليفها» على مقام واحد هو الرصد، بينما الطنبورة جاءت من حفلات الزار وإمكاناتها ومقاماتها متنوعة.

وبهما معا: الطنبورة والسمسمية، حدث شيء مختلف تماما اسمه «فرقة الطنبورة»، التي لا يعوقها شيء عن التطور والرسوخ في الواقع الفني، إلا إمكاناتها المادية المحدودة، فهي لا تستطيع أن تحقق دخلا ماديا يكفل لأفرادها الحد الأدنى، لأن عروضها تكاد تكون مجانية، كما أنها ترفض العرض في حفلات الزواج أو أي نوع من الحفلات مدفوعة الأجر، لذلك اضطرت الفرقة إلى حل ما زال موضع خلاف بين الفرق المستقلة في مصر، ويتمثل الحل في قبول الدعم والتمويل من المؤسسات والهيئات الأوروبية والأمريكية التي تخصص منحا من أموالها لدعم الفرق الفنية. ويرى مدير الفرقة أن هذا الدعم كان ضروريا لبقاء الفرقة على قيد الحياة، فهي لا تحصل على دعم من مؤسسات الدولة، واضطرت إلى قبول الدعم الأجنبي لدفع أجور ومرتبات لأفراد الفرقة.

«المصطبة» هو اسم المركز التابع للفرقة الذي كان يديره الفنان الراحل المحمود إبراهيم، الذي رحل منذ شهور قلائل إثر أزمة قلبية مفاجئة، يضم المركز ١٥٠ ساعة فيديو لتسجيلات الفرقة، وأكثر من ٣٠٠ ساعة أشرطة صوتية حية لأغان شعبية على وشك الاندثار.

على أي حال، ستظل هذه المسألة خلافية، والمهم - كما يقول زكريا إبراهيم - إن الدعم لا يكون مشروطا، خصوصا أن الأغاني الوطنية التي تهاجم الاستعمار، تشكل رافدا أساسيا من روافد الطنبورة، والتخلي عنها معناه التخلي عن ملامحها وروحها ◆

زكريا إبراهيم والريس الوزيري

سعد موسى ومسعد باغة مع الطنبورة على شاطئ بورسعيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أول مخرجة تلفزيونية

إنعام محمد علي: أقدّم الأعمال التي تهم الناس

محمد عبدالله - مصر

إنعام محمد علي مخرجة من الطراز النادر، نجحت في تكريس صورة استثنائية للمرأة العربية القائدة، وأكدت أحقية المرأة في الخروج إلى فضاء عمل أوسع من مجرد الأعمال التقليدية التي تبرر شعارات التحرر النسائي على المستوى الشكلي، بعد أن نجحت في تثبيت حضور المرأة في مجال بالغ الصعوبة، وهو مجال الإخراج التلفزيوني والسينمائي، حيث تعد إنعام من الرعيل الأول في التلفزيون المصري الذي بدأت العمل فيه بقسم «مراقبة التمثيليات» مع بداية إرساله في العام ١٩٦٠، وبعد أقل من ثلاث سنوات أخرجت أول أعمالها التلفزيونية تحت عنوان «نفوس حائرة» العام ١٩٦٣.

وفي وقت كانت الصورة النمطية للمخرج تتمثل في صوته العالي وقوته العضلية التي تجعله يقود دفة العمل داخل بلاتوهات التصوير، ارتأت إنعام أن القيادة لا بد أن تكون في المقام الأول للإمكانات الذهنية لا العضلية، لذلك قررت أن تكون «تلميذة» نجيبة تدرس عملها جيدا تحسبا لأي سؤال طارئ، سواء من الممثلين، أو الفنيين، أو الجمهور، ولذلك جاءت أعمالها أقرب إلى الكمال.

مشهد من أنجح أعمالها «أم كلثوم»

لا تخفي إنعام استفادتها من كبار المخرجين الذين تشربت منهم أصول الصنعة مع الدقة والالتزام، وتذكر باعتزاز أفضال الكثيرين عليها، وفي مقدمتهم الراحلان الكبيران محمود السباع ونور الدمرداش، والفنان القدير محمود مرسي الذي بدأ حياته مخرجا.

استوعبت إنعام مبكرا الفرق بين الوظيفة والإبداع، فلم تستسلم تماما لإغراءات المناصب شأن آخرين قضت الوظيفة على إبداعهم، لكنها نجحت في إدارة المعادلة بتوازن، وتدرجت في وظيفتها الحكومية حتى وصلت إلى منصب نائب رئيس قطاع الإنتاج في اتحاد الإذاعة والتلفزيون المصري، بدرجة وكيل وزارة، وقدمت في الوقت نفسه ما يزيد على عشرين مسلسلا تلفزيونيا، بدا فيها انحيازها الواضح لقضايا جنسها، منها «هي والمستحيل»، و«دعوة للحب»، و«الحب وأشياء أخرى»، و«ضمير أبله حكمت»، و«أم كلثوم»، وأخيرا «قاسم أمين»، ورصيد جيد من الأفلام والسهرات التلفزيونية لا يقل فيها حماسها لدور المرأة العربية وقضاياها، منها خمسة أفلام هي «آسفة أرفض الطلاق»، و«يوميات امرأة عصرية»، و«صائد الأحلام»، و«حكايات الغريب»، و«الطريق إلى إيلات»، بالإضافة إلى ١٨ سهرة درامية ومنها «دولت فهمي التي لا يعرفها أحد»، و«أم مثالية»، و«نونة الشعنونة»... وغيرها من الأعمال التي نالت عنها الكثير من الجوائز والدروع وشهادات التقدير على المستويين المصري والعربي.

في آخر أعمالها «قاسم أمين»، لم تبتعد المخرجة المولعة بتقديم قضايا بنات جنسها، التي ترى أن لديها رسالة يجب أن تؤديها كثيرا عن هذه المنطقة الأثيرة، فهي قد اختارت في مسلسلها الأخير «قاسم أمين» رمزا مستنيرا يمثل، كما تقول، حلقة من أهم حلقات تطور أوضاع المرأة العربية، وكفاحها في سبيل انتزاع حقوقها من مجتمع أبوي، الأب والرجل فيه هو السيد والمرأة ليس من حقها أي شيء.

تقول إنعام: إن أحداث مسلسل «قاسم أمين»، تبدأ عام ١٨٧٩، وهو تاريخ ذو دلالة قوية في التاريخ المصري، وتنتهي عند وفاة قاسم أمين عام ١٩٠٨، ولا تكتفي الأحداث بتقديم الشخصية المحورية للعمل، وهي المفكر الكبير قاسم أمين، الذي ناصر قضايا المرأة وانحاز إليها، وإنما قدمنا، من خلال هذه الحقبة، ستة رموز من الحركة الوطنية المصرية، هم أحمد عرابي والإمام محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وعبدالله النديم ومصطفى كامل وأحمد لطفي السيد، والحقيقة أنني بدأت الاهتمام بتقديم الجانب المضيء من تاريخنا المعاصر منذ فترة، لكن المسألة اتخذت بعدا أكثر نضجا ومسؤولية في أثناء عرض مسلسل «أم كلثوم»، حيث لاحظت أن الشباب في شوق كبير إلى معرفة التاريخ، وبشكل خاص ذلك الذي يتعلق بمسيرة التحرر الوطني، هذا فضلا عما لاحظته أيضا من وجود ردة حضارية كبيرة الآن، فيما يتعلق بأمور المرأة في مصر، وما حققته من مكاسب عبر سنوات طويلة، حيث يلمس الكثيرون أن مسيرة تحرير المرأة أصيبت بانتكاسة كبيرة، إلى درجة أن ما نادى به قاسم أمين وبقية رواد الحركة الاجتماعية والوطنية والفكرية في بداية القرن حدث عنه تراجع كبير الآن.

وتضيف أن قاسم أمين هو صاحب أول صيحة نادت بتحرير المرأة وسط عالم لم يكن هناك وجود حقيقي للمرأة فيه ولا دور، حتى ولو قليل، حيث التقاليد الصارمة تفصل بين الرجال والنساء، وهو ضرب بكل التقاليد والأعراف السائدة آنذاك عرض الحائط.

مسلسلها قبل الأخير «أم كلثوم» حقق من النجاح ومن رد الفعل في مختلف الأقطار العربية ما يجعل أي عمل فني بعده مغامرة غير مأمونة العواقب، إلى درجة أن بطلة المسلسل الفنانة صابرين التي جسدت دور كوكب الشرق اعتبرت المسلسل هو المحطة المناسبة التي تغادر بعدها الساحة الفنية بلا رجعة، وتعلن اعتزالها التمثيل وهي في أوج نجاحها الفني، لأنها ظلت فترة طويلة في حيرة شديدة، وهي لا تجد ثيابا ترتديها غير ثياب كوكب الشرق أم كلثوم، أما إنعام محمد علي فتقول تعليقا على ذلك: «هذه القضية شديدة الأهمية لأن لكوكب الشرق أم كلثوم مكانة لم تقاربها مكانة أي شخصية أخرى في وجدان كل مشاهد عربي، والمقارنة بين شخصية أم كلثوم

عزت العلايلي ونبيل الحلفاوي ومدحت مرسي في مشهد من فيلم «الطريق إلى ايلات»

وشخصية قاسم أمين غير المثالية في هذا الوجدان العربي مسألة ظالمة، تجعل إنتاج عمل فني عن قاسم أمين مسألة تنطوي على مغامرة كبيرة غير مأمونة العواقب، وتتعرض للكثير من الأخطار، فشخصية قاسم أمين لها من معها ومن ضدها، وهو مصلح اجتماعي لا يتمتع بشخصية المطربة التي علمت الناس الحب والحياة، وكانت قصة حياتها نبراسا لكل باحث وطامح فيما هو أفضل، ولكن الأمر بالنسبة إلي أنني تعودت على المغامرات والرهان على الصعب دائما، ما دام هذا الصعب يحقق إيماني في أهمية أن المخرج لا بد من أن يكون له دور ورسالة في مجتمعه، وقاسم أمين يعبر عن موقف اجتماعي معين في تاريخ تحديث المجتمع في مصر، وعن عصر أسهم في صوغ هذا التحديث، فإن لم أتصد لعمل مسلسل عن هذا المفكر العظيم، فمن الذي يمكن أن يتصدى لهذه المهمة؟ خاصة أنني مخرجة أرى أنني نتاج مهم لما قام به قاسم أمين، وأدين له بالفضل، وأرى أنه لولا ما قام به وواجه بسببه المجتمع كله لما أصبحت أنا في مثل هذا الموقع الذي أؤدي من خلاله رسالتي، ونحن في حاجة إلى تتبع ما يحتاج إليه الجمهور، وفي تنمية وعيه وتطويره في الوقت نفسه، وتجربة مسلسل «أم كلثوم»، والنجاح الكبير الذي صادفه المسلسل يشعرانني بالطمأنينة، خصوصا أن عناصر الجذب في المسلسل لم تتمثل في المطربة الكبيرة فقط، وإنما في الشخصيات التي وجدت من حولها، أمثال الاقتصادي العظيم طلعت حرب، وشاعر الشباب أحمد رامي، والزعيم الراحل جمال عبدالناصر، وفكري أباظة، وكثير من الساسة والمفكرين والملحنين والشعراء، لذلك قدمنا متعة فنية وثقافية.

إنعام محمد علي مخرجة تعشق التفاصيل والتحضير الطويل والتجهيز غير المتسرع، وتلك من أهم السمات المهمة لضمان النجاح كما ترى هي، لذلك فالتحضير والتصوير قد يستغرقان شهورا طويلة وربما أعواما، كما حدث مع مسلسلي «أم كلثوم»، و«قاسم أمين» اللذين استمر تصوير كل منهما أكثر من عامين، ولذلك فإن من ينظر إلى رصيدها من الأعمال الفنية يلاحظ أنها مقلة إلى حد بعيد، وعن هذا تقول «لا تعنيني الإضافة الكمية، ولكن الكيف هو ما أبحث عنه وهو المطلوب، وأحاول دائما البحث عن أفضل الأوضاع التي تحقق المعادلة الصعبة، ومن ثم فإن مرحلة اختيار الموضوع وحدها تستنفد وقتا طويلا، بعد ذلك تأتي مرحلة متابعة المؤلف، ثم عملية التحضير التي على أساسها تتحدد جودة التنفيذ، بالإضافة إلى مسألة شخصية هي الفرق بين المخرج الرجل والمخرج المرأة، فالرجل يكون مسؤولا عن عمله فقط، وعندما ينتهي من يوم تصوير شاق يذهب إلى منزله ليجد زوجة تمسح عنه كل آثار التعب، على عكس المخرج المرأة، التي تكون مسؤوليتها مزدوجة ما بين العمل والحياة، وهذا ما يجعلها أقل إنتاجا من الرجل».

للمخرج الجيد مقومات وأدوات بالغة الأهمية بالنسبة إليه. وعن أبرز مقومات المخرج الجيد وأدواته التي يجب أن تتوافر له تقول إنعام محمد علي: «أنا أرى أن هناك مراحل وخطوات مهمة يجب التنبه لها والحديث عنها قبل التطرق إلى قضية إجادة المخرج أو عدم إجادته وتمكنه من أدوات فنه، إذ لا بد أن يسبق الحديث عن الشكل الحديث عن المضمون، ولا بد أن يصاغ هذا المضمون الذي يحتوي هدفا ورسالة مجتمعية صياغة جيدة ومحكمة، إلى جانب دراسة سيكولوجية المشاهدين وطريقة مخاطبتهم والتأثير فيهم، حتى تصل الرسالة التي يريد المخرج توصيلها من خلال عمله الفني».

وعن العناصر التي تركز عليها في عملها وتشعر بأنها تميزها كمخرجة عن الآخرين، تضيف قائلة: «تركيزي ينصب في المقام الأول، على الممثل الذي لا بد أن يعطي أفضل ما لديه، ولا يقتصر هذا التركيز على الممثل لإعداده للدور أثناء تصوير المشهد فقط، وإنما تسبقه بروفات ومناقشات لأعرف إمكاناته، وأثناء التسجيل لا أتركه، وإنما أبقى خلفه حتى أحصل على الجرعة الدرامية المطلوبة، ولا أتنازل عن هذا إطلاقا مهما كلفنا هذا من جهد ووقت وتكرار للمشاهد، وربما يكون هذا من الأشياء التي تميزني عن الآخرين، هذا إلى جانب أنني شديدة الاهتمام بالاتصال الذي يحدث بين الممثل والمشاهد، فاللقطة المناسبة للكلمة المناسبة والحركة المناسبة للموقف المناسب».

وأسلوب إنعام محمد علي في الإخراج يتسم بالرصانة، وهي معروف عنها الهدوء الشديد خارج وداخل الاستوديو، وتقول: «هناك أوقات - غالبا ما تكون رغما عني - أفقد فيها هدوئي وأكون شديدة العصبية، وهذه الأوقات تكون فقط عندما يخذلني الممثل ولا يعطيني ما أريده منه أمام الكاميرا، وقتها أكون في قمة انفعالي وثورتي، وذلك لأن كل الأمور الأخرى داخل الاستوديو من التزام وانضباط أستطيع التحكم فيها، أما الأداء فيتوقف حسب ظروف الممثل الخاصة، وكل من يعمل معي يعرف أن أهم ما أحرص عليه في عملي داخل الاستوديو هو الالتزام بالمواعيد والانضباط التام، وهذه الأمور يعلمها الفنانون قبل الفنيين، فلا بد أن يكون كل شيء جاهزا في موعده، والفنان مستعدا نفسيا وفنيا، وباقي فريق العمل جاهزا لعمله، وهذا هو أسلوبي منذ بدايتي في عالم الإخراج قبل ثلاثين عاما وأكثر حتى الآن».

وعن الهموم التي تشغلها كمخرجة تقول إنعام محمد علي: «إن كم الإنتاج أصبح كبيرا جدا نتيجة عدد القنوات الفضائية، وهو ما أدى إلى تراجع الدقة في الاختيار، بحيث أصبح العثور على كتّاب سيناريو جيدين يملكون وجهة نظر ورؤية ووعيا بدور جهاز التلفزيون في التعليم والتثقيف والارتقاء بالمجتمع عموما عملة نادرة، وأنا شخصيا عملت طوال مشواري الفني مع مؤلفين كثيرين، كانت السمة التي تجمع بينهم أنه لا بد أن تكون لديهم رؤية ووجهة نظر تتفقان مع رؤيتي ووجهة نظري، في كون العمل المقدم لا بد أن تكون له رسالة ودور محوري في ارتقاء المجتمع، وهذا كان موضوع رسالة الماجستير التي حصلت عليها، وكان عنوانها «الدراما التلفزيونية ودورها في التطوير الاجتماعي». وأعتقد أنني حاولت أن تكون كل أعمالي التي قدمتها تدور في هذا الإطار، تاريخية كانت أم وطنية أم حديثة، ولذلك ارتبطت في بعض الأحيان بأسماء بعض الكتاب مثل الكاتبة فتحية العسال، التي قدمت معها أكثر من عمل، منها «حصاد العمر» و«هي والمستحيل» و«الباحثة» و«حتى لا يختنق الحب»، والحقيقة أن فتحية تتميز بأنها تنهل كتاباتها من الشارع المصري، فهي تعيش بين الناس وتكتب. وباختصار، فقد

”لم أُخرج عملا لم يتبن قضية فكرية واجتماعية وانسانية، وحاولت دائما تغيير مجتمعي إلى الأفضل“

كمال أبورية وأحمد سعيد عبدالغني في مشهد من مسلسل «قاسم أمين»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمعتنا الرؤية نفسها التي تهدف إلى نقل المجتمع من العادات المتخلفة التي تتحكم في سلوكياته إلى عادات العصر الجديد، وهي تعرف جيدا رسالة الكاتب وخطورة الكتابة للتلفزيون».

النجاح التلفزيوني ليس مسألة سهلة، ولا يكفي الإلحاح الإعلامي من خلال التلفزيون للنجاح، ولذلك تقدم إنعام محمد علي مبررات مهمة تقف وراء نجاح معظم أعمالها، وفي مقدمتها الأعمال التي قدمتها مع فتحية العسال، قائلة: «الحقيقة أن نجاح أعمالي يعود إلى أنني أضع نفسي مكان المشاهد، بحيث أكون المشاهد الأول للرواية، وأتبين وقع كل جملة وكل كلمة على المشاهد، وحتى فترات الصمت ومدى رد فعلها، وكأني أحاول أن أمسك بتلابيب الجماهير، وأنا لا أهتم بما يجذب المشاهد، بل بما يجب أن أقدمه له ولكن بشكل مشوق حتى يتجاوب معي ويستوعب بحب ما أريد أن أقوله، فالإخراج عملية نفسية في المقام الأول، ولا بد لكل مخرج أن يسأل نفسه كيف يؤثر في الجمهور والعمل الدرامي الاجتماعي، لا بد أن يعبر عن الأسرة المصرية بكل مشاكلها وببساطة، وبالنسبة إلي شخصيا، فهناك شرط واحد لقبول أي عمل يعرض عليَّ، وهو أن تكون القضية المطروحة تهم الناس وفي الوقت نفسه تضيف جديدا إلى المشاهد وتحدث به تغييرا إلى الأفضل، فالوقت الذي يقتطعه المشاهد لرؤية عمل ما لا بد أن ينتفع به ويشعر بأنه لم يذهب سدى، وهناك الكثير من الصيغ الفنية ونظم الإنتاج التي استحدثت في السنوات الأخيرة قد تضر بالإنتاج وجودته الفنية، منها صيغة المنتج المنفذ التي جعلت الصبغة التجارية تغلب على العمل، فقد اختصر المتعاملون بهذا النظام الكثير من المراحل المهمة في العمل الفني بحثا عن التوفير في نفقات العمل، بمعنى أن العمل الفني في الكثير من الأحيان قد ينفذ من دون بروفات أو استعداد أو تحضير أو قراءة متأنية من جانب المخرج، لذلك فإن العمل يرى النور كالسلعة السريعة التبخر والاستهلاك، ولا يحمل بين جوانبه مقومات البقاء، ولا يؤثر التأثير المطلوب في المشاهدين، وبالتالي لم تعد القيمة الآن هي الهدف بالنسبة إلى الأعمال الفنية، فلم تعد الجودة أو الكيف لهما اليد الطولى، وإنما أصبحت هذه اليد الطولى للكم، إلى درجة جعلت من وهبوا حياتهم من أجل صنع أعمال ذات قيمة عالية، شكلا ومضمونا، غير مرغوب فيهم في سوق العمل الفني، حيث بات المطلوب أو «الجوكر» هو من يسجل أرقاما قياسية في معدلات التصوير ولا عزاء للقيمة الفنية».

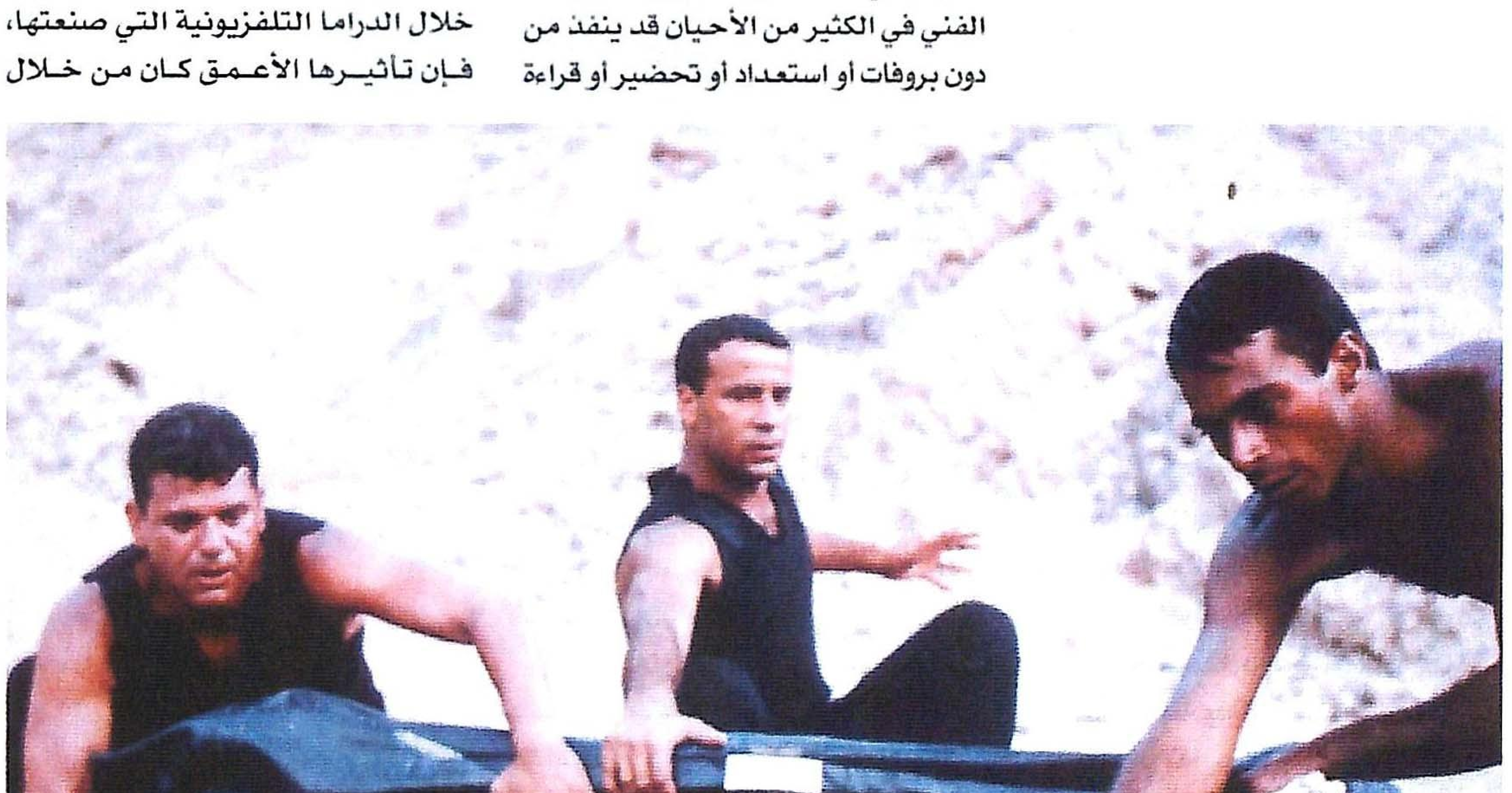
> ”
> كرست صورة استثنائية للمرأة العربية، ورصدت صفحات مشرقة من تاريخنا الوطني في جميع الأعمال التي أخرجتها
> “

«قاسم أمين» التنوير في مواجهة التخلف

وكما أثرت إنعام محمد علي من خلال الدراما التلفزيونية التي صنعتها، فإن تأثيرها الأعمق كان من خلال مجموعة الأفلام السينمائية التي قدمتها من إنتاج التلفزيون، والتي عالجت في فيلمين منها قضايا مهمة تتعلق بالمرأة هما «آسفة أرفض الطلاق» و«يوميات امرأة عصرية»، وقدمت في فيلمين آخرين قضايا وطنية مهمة والفيلمان هما «حكايات الغريب» و«الطريق إلى إيلات». وعن هذا تقول: «لاحظت أن السينما تستخدم المرأة ولا تساهم في تنويرها أو في تقديم مشاكلها والبحث عن حل لها، ولاحظت أن هذا كان سببه أن الصناعة السينمائية كانت من المهن المقتصرة على الرجال، ولذلك قررت أن أخوض هذا المضمار، وأقدم أفلاما تعبر عن هموم ومشاكل المرأة العصرية بشكل جاد وصريح، ولأنني تجرعت مع جيلي مرارة هزيمة يونيو ١٩٦٧، وعايشنا لحظات التردي والشعور الشديد بالإحباط، ومحاولات استعادة الهيبة الضائعة قبل نصر أكتوبر المجيد ١٩٧٣، فقد شعرت، كمخرجة وإنسانة، أن هناك واجبا وطنيا كبيرا أمامي وهو تجسيد هذه اللحظات التاريخية، وكان أملي أن أنقل إلى الجيل الذي لم يعش إحباطات الهزيمة ولا الجهود الكبيرة والرغبة الصادقة في تخطيها، روح العزيمة والإصرار والتحدي والقدرة على تخطي الصعاب، مهما بلغ حجم هذه الصعاب.

وعن الفارق بين الفيلم السينمائي الخالص والفيلم السينمائي من إنتاج التلفزيون تقول إنعام محمد علي: «الاختلاف الوحيد في نظري يتركز في طبيعة الموضوع ونوعية الفكر الذي يقدم، حيث من المفترض أن منتج السينما يكون سعيه الرئيسي وراء شباك التذاكر، وهذا الشباك هو الذي يحدد كل خطوط العمل السينمائي، بدءا من قصة الفيلم ومرورا بفريق العمل المشارك فيه، وحتى مخرجه، أما التلفزيون فرسالته مختلفة تماما، حيث يهتم ببناء العقول لا بالربح المادي، وإذا كان التلفزيون تحول عن هذه القاعدة في سنواته الأخيرة، فيما يتعلق بالإنتاج السينمائي، فلم تعد تفرق بين فيلم من إنتاج التلفزيون وفيلم سينمائي أنتجه منتج عادي، فالهدف واحد، هو شباك التذاكر ومغازلة غرائز الجمهور والتلفزيون انزلق في أفلامه إلى أبعد من السينما، وبالتالي فلم يعد من فارق، أما فيما يتعلق بالناحية الفنية فلا يوجد اختلاف بين فيلم السينما وفيلم التلفزيون، فالتصوير يجري بالطريقة نفسها، والفيلم التلفزيوني ينتج على شريط سينما سلايدز ويصور بكاميرات السينما، على أن دور التلفزيون، منتجا منفذا في الأفلام السينمائية، لا يختلف كثيرا عن هذا المفهوم، فالتلفزيون دخل مجال السينما بعقلية تجارية بحتة، وأصبح همه كيف يغازل شباك التذاكر، وبالتالي أصبح يستخدم الأسلحة أو التوابل التجارية المعروفة من الإفراط في الجنس إلى الكوميديا (الفارس) التي تخلو من أي منطق، وما أعجب له هو أن الهدف من هذه الأفلام غائب تماما، ولا أدري السبب وراء الإصرار على عرضها على القنوات التلفزيونية، وهي لا تضيف إلى المشاهد شيئا، بينما كان من المفترض أن تتضمن هذه الأفلام، التي ينفق عليها التلفزيون ملايين الجنيهات، رسالة واضحة إلى جانب الترفيه والتثقيف والتربية، وأن تعالج القضايا المختلفة بمستوى عال من التقنية».

وحول السؤال لماذا لم تقدم إنعام محمد علي أفلاما سينمائية للسينما بعيدا عن إنتاج التلفزيون، على الرغم من النجاح الكبير الذي حققته أفلامها؟ تجيب قائلة «عرض علي الكثير من الأعمال، ولكنني شعرت بالخوف لأن السينما المصرية تقدم الآن موجة من الأفلام السطحية التي لا تتناسب مع تاريخي ومعتقداتي» ◆



«الطريق إلى ايلات» أول فيلم عسكري مصري تخرجه امرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متحف هونج كونج

متحف هونج كونج للفن، واحد من متاحف عدة تديرها وزارة الترفيه والثقافة في الصين. ويتميز هذا المتحف باقتنائه لعدد كبير من التحف واللوحات الفنية التي تتجاوز ١٢ ألفا و٨٠٠ قطعة، من بينها الرسوم الصينية وفن الخط والثروات الأثرية الصينية، ورسوم ذات أهمية تاريخية وأعمال تتناول إبداعات لفنانين محليين.

وقد أنشئ هذا المتحف في عام ١٩٦٢، وكان مقره في أحد بيوت المدينة، ثم انتقل إلى المركز الثقافي بهونج كونج في عام ١٩٩٢. وللمتحف فرع آخر يسمى «متحف بيت آنية وأدوات الشاي»، وهو كائن في منتزه هونج كونج.

يحفظ تراث الصين العريق

متحف هونج كونج للفن

محمد هاشم عبد السلام - مصر

مزهرية من القرن ١٧

يتميز متحف هونج كونج باستضافته للعديد من المعارض الخاصة، إلى جانب معارضه الدائمة... وهنا جولة في تلك المعارض لنتعرف على ما يحتويه المتحف من كنوز صينية.

المعارض الخاصة

أولا: معرض «الحياة الخاصة لرجل الجيش الأحمر القديم»: أقيم هذا المعرض في الفترة من ٢١ فبراير ٢٠٠٣ حتى ٢٥ مايو ٢٠٠٣، ويعتبر هذا المعرض بمنزلة مثال على «النحت الاجتماعي»، يظهر لنا الحياة الخاصة لرجل الجيش الأحمر القديم.

تضمن المعرض: صورا فوتوغرافية قديمة، ومخطوطات شخصية وأغراضا للاستعمال اليومي من الحياة العائلية الحميمة للأشخاص، أجرى المعرض رصد وتحليل المجتمع وإعادة تفسير ثورة القرن العشرين الصينية. ولقد كشف رجل الجيش الأحمر الصيني لو شيشينج وزوجته النقاب عن منزلة هذه المجموعة من المثالين الصينيين الذين كرسوا أنفسهم لبناء نوع من خبرات حمامات الدم، والتضحيات من أجل ولاءاتهم التي أقسموا عليها، والتعصب لمبادئهم التي لم تنحرف. لقد أبدعوا أكثر الفنون الصينية الأدائية إدهاشا.

ظلت الروايات المتعلقة بالجيش الأحمر لفترة طويلة في الصدارة، بينما «الحياة الخاصة» مخفية بعيدا، فإلى جانب صلابتهم وعواطفهم في الحب والهدف الثوري وطبيعة الإنسان، فمن المؤكد أن يكون لهؤلاء المثالين حكاياتهم العادية جدا وكذلك حياة خاصة بهم، ومن ضمن مجموعة متنوعة من صور العائلة، ما نراه هو أهمية العائلة عند رجل الجيش المحنك في المعارك. وتضم المخطوطات القديمة للزوجين شعورا خفيا من العذابات والقلق، وعالمهم الداخلي أيضا كُشفَ عنه ضمنا من خلال بعض التفاصيل التافهة العادية لحياتهم اليومية.

وبالطبع فإن الجيش الأحمر بعيد عن حياتنا المعاصرة الآن. وعندما نتذكر تاريخ الجيش الأحمر، يمكننا أن نلاحظ مشاركة رجال الجيش في إعادة هيكلة وتشكيل ونحت المجتمع بخبراتهم وسلوكهم تماما، مثل عمل «تمثال اجتماعي» أو نحت اجتماعي.

ثانيا: مجموعة مختارة من مجموعة «جووون لوو» الموجودة بمتحف شنغهاي: أقيم هذا المعرض في الفترة من ٢١ مارس - ١٥ يونيو ٢٠٠٣. وقد اقتنى جو وينبين (١٨١١ - ١٨٨٩) وخلفاؤه من عائلة «جو» المرموقة إلى «سوزهوو» لما يزيد على مائة سنة، مجموعة شاملة من الرسوم الزيتية وفن الخط الصينيين. «جووون» هو الاسم الذي أطلق على المجموعة، ويعني أن الرسوم والخط سوف يختفيان في النهاية مثل السحاب والدخان المنجرف العابر أمام عيوننا، والتسمية اقترحها العالم المشهور «سوي شي» (١٠٣٧ - ١١٠١) في بعض أقواله.

ومجموعة «جووون لوو» تعتبر واحدة من أهم المجموعات الخاصة في تاريخ الرسوم والخط الصيني، وذلك لقيمتها الفنية الكبيرة التي لاقت استحسانا كبيرا من قبل العلماء وخبراء الفن الصيني.

هذه الثروة القومية كان قد جرى التبرع بها لمتحف شنغهاي في منتصف القرن العشرين، وتمتد الأعمال التي تضمنتها المجموعة، زمنيا، من أسرة «سونغ» (٩٦٠ - ١٢٧٩) إلى القرن العشرين، عندما قدم فيها مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤) وكينج (١٦٤٤ - ١٩١١) الرسوم والخطوط التي تؤلف أشمل جزء من المجموعة، ومن أبرز الفنانين في هذا المعرض «شين زهوو» (١٤٢٧ - ١٥٠٩)، تانج ين (١٤٧٠ - ١٥٢٣)، شو وي (١٥٢١ - ١٥٩٣)، دونج كويتشانج (١٥٥٥ - ١٦٣٦)، «الرباعي وانجز» (أواخر القرن السادس عشر حتى بدايات القرن الثامن عشر)، شيتاو (١٦٤١ - ١٧٠٧)، جونج شيان (١٦١٩ - ١٦٨٩) وهوا يان (١٦٨٢ - ١٧٥٦).

ثالثا: معرض «مناظر مدينة هونج كونج مرحلة رسوم الحبر» ٤ أبريل ٢٠٠٣: قدم هذا المعرض رسوم الحبر والفرشاة، هذا الشكل الفني الصيني الفريد والمميز جدا، الذي يعتبر مفخرة للتقليد الصيني العريق الذي يرجع لأكثر من آلاف السنين، الغني بمضمونه الثقافي، في رسوم الحبر والفرشاة الصينيين، التي نجدها مشحونة بالجماليات الأدبية والتأملات الفلسفية.

كرمز للطبيعة، كانت المناظر الطبيعية تيمة بارزة في الرسوم الصينية، ووسيلة للتعبيرات الفنية، الفرشاة والحبر أيضا بمنزلة رمز إلى اتحاد الفنان مع الطبيعة. ولقد أنشأت المواجهة السياسية والاقتصادية للصين مع الغرب، في القرنين الأخيرين، برنامجا تغريبيا حداثيا، وأصبحت إعادة تشكيل الرسوم الصينية قضية مهمة في التحديث الصيني الثقافي.

قبل العلاقة مع بريطانيا في ١٨٤٢، كانت هونج كونج جزيرة قاحلة لصيد الأسماك في أقصى الطرف الجنوبي للصين، ولقد كان الوصول البريطاني يعني تدفق الأفكار والممارسات الغربية التي عدلت وجهة نظر وموقف المجتمع الصيني العرقي التقليدي. في الفن، جلب رسامو المهجر القادمون من الصين في سنوات العشرينيات معهم الأسلوب التقليدي للرسوم الصينية إلى هونج كونج، ولمدة عقود من الزمان، كانت تُنسخ بأمانة وتنقل. عندما تطورت هونج كونج تدريجيا إلى مركز تجاري دولي، وترسخت مفاهيم الفن العصرية وتجذرت في هونج كونج، وجلبت تغيرات جوهرية لكل مظاهر الفن المرئي في هونج كونج.

وقد أبرز هذا المعرض ٣٢ لوحة تعرض الإبداع النشيط لفناني هونج كونج في تجديدهم للتقاليد القديمة، وأبقت مساهماتهم العبقرية على رسوم الحبر كأحد التيارات الأكثر تطورا ونشاطا وحيوية للإبداع الفني، كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تضمن هذا المعرض أيضا الأعمال التي تتحدى التقاليد بصورة واضحة، والتي يلجأ الفنانون فيها إلى وسائل جد مختلفة للإجابة عن العديد من المشاكل الفنية التي يواجهها الفنانون المعاصرون في هونج كونج. أولئك الفنانون يخاطبون قضية الحداثة عن طريق التحقق من مدى صلاحية الأرثوذكسية، وهذه الأعمال تقدم هنا الردود الخاصة بفناني هونج كونج، فيما يخص التقليد القديم للرسوم الصينية.

الجبل والماء، كان الموضوع المهيمن على مضمون الرسوم، وكان الموضوع المهيمن بشكل كبير أيضا في التقليد الصيني العريق ورسوم الحبر بصفة عامة، حيث يعتبر المنظر الطبيعي هو مصدر الوحي الفني غير المقيد أو المحصور. ومع التراجع عن أعمال واسعة للتكنيكات التقليدية، يواصل الفنانون المحليون والمهاجرون في هونج كونج ميراث رسوم المناظر الطبيعية الصينية، ويغرسون في صورهم وجهات نظر جديدة.

إن إدخال الأفكار العصرية من الغرب في الستينيات و السبعينيات من القرن الماضي، فتح بقوة آفاق الاتجاهات الجديدة لفناني هونج كونج.

دمج لوي شوكن الجماليات الشرقية والغربية في رسوم الحبر عن طريق تجسيد ودمج الصور الأيقونية البوذية والطاوية في التكوينات الغربية التجريدية، وظهرت حركة جديدة من رسوم الحبر، وألهم لوي شوكن مجموعة من التابعين الذين أجروا تجارب أكثر لتقديم الرسوم التخطيطية والتصويرية ومعالجات الفراغ والضوء، ووصلوا إلى مفردات غنية تجريدية غير مكتشفة في الرسم الصيني بالحبر حتى ذلك الحين. كثير من أعمالهم تمحور حول المناظر الطبيعية مع تغيير في موضوع المنظر، أما تأثير أسلوبه فيمكن أن يرى في أعمال نفذت بواسطة وانج ووشي، زهو لويون، جين دايكيانج، وفينج يونججي.

وأسبغت هذه التجارب تأثيرا مهما جدا على تطور رسوم الحبر في كل من الصين وتايوان.

وكرمز للخلود، بقيت المناظر الطبيعية موضوعا مهما في أثناء التغيرات التي مرت عليهم عبر العصور.

إن هذه التعبيرات المميزة لفن هونج كونج أثرت بدرجة كبيرة على اللغة الفنية التقليدية لرسوم الحبر والفرشاة الصينيين، وجعلتها على صلة يومية بحياتنا العصرية المعيشة.

رابعا: «صن شينج معرض الرسوم الصينية وفن الخط».

صن كيسنج (١٨٩٧ - ١٩٩٦)، فنان صيني تفوق في رسم المناظر الطبيعية، الأوركيد، البامبو، الجمبري، والسرطانات البحرية، وأشياء أخرى، وقد استقر صن في هونج كونج في ١٩٤٩. ومن الأربعينيات وحتى السبعينيات، كان قد قام بمعارض متنوعة في تشاوزو، جوانجزو، هونج كونج، سنغافورة، ماليزيا، وإنه مما يتشرف به متحف هونج كونج هو تلقيه تبرعا من عائلة السيد صن من أعماله القيمة لمجموعة المتحف الدائمة، ولذلك يقدم المتحف هذا المعرض له.

أبرز هذا المعرض حوالى ٤٠ عملا، من أفضل أعمال الفنان، في الفترة من منتصف السبعينيات حتى التسعينيات. إنها تتضمن مناظر طبيعية، زهورا، وطيورا، وجمبري، بالإضافة إلى فن الخط، وقد طور صن أسلوبه الفريد بتعديل درجة الحبر الغامق، وإدخال التكوين البشع والمتنافر، والتغريب وضربات الفرشاة القوية التي أصبحت أقوى مما كانت عليه من قبل في سنواته الأخيرة، كان آخر معرض أقيم للفنان في ١٩٧٧، وهذا المعرض أتاح للجمهور فرصة للتعرف على فن صن وتقديره وما قدمه من إنجاز، والتعرف أيضا على جانب من جوانب الرسم الصيني التقليدي في هونج كونج.

خامسا: «معرض الرغبة والولاء»: فنون من الهند ونيبال والتبت، مجموعة جوهان وبيرت فورد. والمعرض مقام في الفترة من ٢٢ أغسطس حتى ٢ نوفمبر ٢٠٠٣، ومنظم بواسطة متحف وولترز للفنون، بالتيمور ووزارة الخدمات الثقافية والترفيهية، وقد أعد من قبل متحف وولترز للفنون، بالتيمور بالتعاون مع متحف هونج كونج للفنون برعاية «أصدقاء متحف هونج كونج للفنون».

بدأ جون فورد في جمع الفن الهندي، والنيبالي، والتبتي، في عام ١٩٦١، ومنذ ذلك الوقت، ومجموعته تجري ترقيتها باستمرار كما وكيفا. الآن، كواحدة من أفضل المجموعات الفنية الآسيوية الخاصة في العالم، عرضت على سبيل الإعارة في عدد من المعارض الدولية. يبرز هذا المعرض ١٥٠ قطعة مختارة من مجموعة جوهان وبيرث فورد، من ضمنها منمنمات في رسوم ومنمنمات منحوتة في الحجر، ونقوش على البرونز، والخشب والطين الأحمر. وقد استمرت هذه المعروضات عبر الفترة من القرن الثالث قبل الميلاد حتى القرن التاسع عشر، وتمثل صورة شاملة للتقاليد الدينية العظيمة والفنون الخاصة لكل من الهند ونيبال والتبت، وستصبح هذه المعروضات في النهاية جزءا من المجموعة الدائمة لمتحف وولترز للفنون، وكتالوج المعرض المصور، الذي نشره متحف وولترز باللغة الإنجليزية، سيباع في مكتبة المعرض، وسوف يقام ركن تعليمي في قاعة العرض لتزويد الزوار بمعلومات سريعة عن خلفيات وإبداعات فنون شبه القارة الهندية.

سادسا: مختارات من مجموعة «شو باي زهاي» الخاصة بفن الخط الصيني: سيبدأ من أول أغسطس، وسيظل عرضها ممتدا في معرض «شو باي زهاي» للرسوم وفن الخط في الصين.

تطورت كتابة الكلمات الصينية كنظام اتصال، واتُّخِذَت كوعاء للتعبير الفني لمدة طويلة وحتى الآن، وعاء فريد قادر على الانسجام مع أشكال الفن الأخرى، وقد تبادلت هذه الكتابة الثراء والإثراء مع الشعر، والرسم الزيتي وسائر الجماليات الأخرى. وتنقسم المعروضات المختارة لمجموعة شو باي زهاي إلى عدة تصنيفات لإبراز المحتوى الفني والثقافي الخصب لفن الخط الصيني: الإنتاج الجماعي للتراتيل البوذية في الصين القديمة، الخطابات الشخصية والقصائد المتبادلة بين الفنانين والآخرين، الدوبيت (الكوبليه وهو مقطع شعري من بيتين) كشكل فريد من الخط، وعناصر كتابات الحجر البارزة الباقية حتى الآن في ضربات الفرشاة الخاصة بفن الخط، كما تحتوي المجموعة على ما يزيد على ٢٠٠ عمل من فن الخط الصيني الذي يرجع تاريخه إلى حد ما إلى الأسرة السادسة (٢٢٢ بعد الميلاد - ٥٨٩)، وتضم كل الطرق الفنية حتى القرن العشرين، مع أكثر الأجزاء شمولا، والذي يتشكل من أعمال من عهد أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤) وأسرة كينج (١٦٤٤- ١٩١١) كما يشير إلى ذلك كتالوج المعرض، الذي يعرض أيضا بالشرح حوالى ٧٧ عملا خطيا، لتعريف القراء وتزويد الزائرين بمعلومات عن جماليات فن الخط وتقدير الإبداعات فيه.

من معرض الرغبة والولاء - ٢٠٠٣

المعارض الدائمة

غرباء يانجزو الثمانية: رسوم يانجزو القرن الثامن عشر.

خلال القرن الثامن عشر، أثناء فترة الأسلوب الأكاديمي التقليدي، أسلوب مدرسة «وو»، وأيضا الأسلوب الأرثوذكسي، استمرا في أن يكونا الاتجاه السائد الذي يؤثر في الفنانين المحترفين والهواة في نانجينج، سوزو، هانجزو، مجموعة من أكثر الفنانين موهبة وأصالة احتشدوا في يانجزو، من بين هؤلاء الفنانين رسامون محترفون وغزيرو الإنتاج، يمكن أن يستوعبوا تشكيلة كبيرة من الأساليب والنماذج المتنوعة في جميع الموضوعات والمواد، وأن يعيدوا تقديم هذه الأعمال العبقرية بكفاءة تقنية وأساليب غريبة.

الجو المتحرر، حرية التعبير والاقتصاد المزدهر في يانجزو هما أرض مثالية خصبة للفنانين، ولهؤلاء الذين يجمعون بين الاحتراف والهواية. من بين هؤلاء الفنانين «هوايان، جاو فينجهان، لي شان، جين نونج، هوانج شين، زينج شي، لي فانجينج، ولوو بين، وغيرهم الذين يعرفون بالثمانية غريبي الأطوار، والمقصود هو ناحية أساليبهم التي استخدموها، ولا شك في أن إبداعاتهم وشخصياتهم أثرت بالفعل في الرسوم الصينية التقليدية بصورة كبيرة.

معرض رسوم وفن الخط

منمنمة ذهبية لغزالة مطعّمة بالأحجار الكريمة أسرة مينج ١٣٦٨ - ١٦٤٤

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

من معروضات يوان يانج - معرض أواني الشاي والقهوة

الصينيان: وهو يعرض للجمهور فرصة لتتبع عملية تحول الرسوم الصينية من الكلاسيكية إلى الحداثة، ويظهر الثقافة المحلية لجوانجدونج.

بالمصاحبة للازدهار الاقتصادي الذي مرت به منطقة جوانجدونج، نشأت فيها بيئة ثقافية فريدة منذ سلالة أسرة كينج الحاكمة. هذا التطور الفني المزدهر يظهر على نحو جيد وبارز في مجموعة المتحف بقاعة الفنون الجميلة الصينية المخصصة لرسوم جوانجدونج وفنها الخطي، بالإضافة إلى معروضات فناني جوانجدونج البارزين مثل «جاو يان، لي جيان، شي لانشينج، سو رينشان، سو ليبينج، ليانج يوويي»، أيضا قُدمت العروض ذات الموضوعات الخاصة والمميزة للارتقاء بالتلقي الفني الخاص بفنون جوانجدونج. وقد تأثر فنانو منطقة جوانجدونج، ذات التقليد الثوري في الصين الحديثة، بالروح الثورية، وينعكس ذلك عن طريق الأساليب المبتكرة والتجديد والفكر الوطني لمدرسة لينجنان، وقد قدمت الأعمال الخاصة «الأساتذة الثلاثة» أيضا في قسم مدرسة لينجنان.

«المعدن، الخشب، الماء، النار، التراب»: مجموعة مستر توماس فوك، وهي جواهر مجموعة التحف في هونج كونج.

يتيح «متحف الفن» الفرصة لزوار هذا المعرض لرؤية التحف الصينية ذات الجودة العالية، وهي فرصة للتعرف على الثقافة الصينية وتقديرها ومعرض التحف الصينية، الذي أُعيد تجديده، يعرض ما يزيد على ٥٨٠ قطعة معروضة. من بينها حوالي ٤٠٠ قطعة مهمة معارة إلى مجموعات متحف هونج كونج الخاصة، وتمثل أرقى ما وصلت إليه حضارة الصين القديمة، وهي خير ممثل للإنجازات العظيمة للصيني القديم. وقد جمعت المعروضات وفقا لخاماتها في أربعة معارض: ١) اللّك أي الجمالاكا والخيزران والخشب. ٢) الخزفيات. ٣) البرونز. ٤) النقوش على قرن الخرتيت، وفي مركز هذه الإبداعات حوالى ١٣٠ عملا لسلالتي مينج وكينج الحاكمتين، جمعت في هونج كونج للمرة الأولى.

«اليشب والذهب الصينيان»: هذا هو المعرض الافتتاحي لجاليري متحف الآثار الصينية الثاني، لحجر اليشب (حجر كريم)، مغزى خاص لدى الصيني القديم الذي عاشر صفات جمال، وفضائل أخلاقية وقيما روحية مرتبطة بالحجر الذي يعتبر أيضا من مظاهر الثروة والوجاهة الاجتماعية، كما يبرز هذا المعرض نقوش اليشب من الفترة الحجرية الحديثة عبر التاريخ حتى نهاية عهد كينج، متضمنا ما يزيد على ٢٦٠ تيمة استخدمت لأغراض عشائرية، كمواد دفن، وكشارات طبقية، وزينة شخصية، وجوائز تقديرية.

ولقد كان الذهب معدنا نفيسا في الصين القديمة، ويدل أيضا على الثروة المادية والطبقة الاجتماعية، وتعرض في هذا المعرض حوالى ٢٤٠ مفردة متضمنة إكسسوارات شخصية وأوعية مزخرفة، وأطقم زخارف للخيل والفروسية، توضح الأساليب الفنية والتقنية للمشغولات الذهبية في فترات تاريخية مختلفة، وكثيرا ما تظهر تأثيرات المجموعات العرقية والثقافات المتنوعة القادمة من الغرب البعيد.

متحف بيت أدوات وآنية الشاي

هذا المتحف هو متحف فرعي لمتحف هونج كونج للفنون، يقع داخل ساحة متحف هونج كونج، وهو متخصص في المحافظة على دراسة وعرض كل ما يتعلق بسلع وأدوات وآنية الشاي، وقد افتتح رسميا للجمهور في ٢٤ يناير ١٩٨٤، وكان مبنى المتحف أصلا مكتبا ومقرا لإقامة قائد القوات البريطانية. وكان قد بني في سنوات الأربعينيات من القرن التاسع عشر، وحول الآن إلى ما يسمى متحف بيت آنية وأدوات الشاي وذلك في ١٩٨٤.

إن درة مجموعة المتحف جرى التبرع بها من قبل مؤسسة الدكتور «ك. س. لو»، ويتضمن المتحف ما يزيد على ٦٠٠ قطعة متنوعة الأشكال والأساليب لأوعية الشاي والماء الصينية، ترجع وفقا للتاريخ الغربي إلى أسرة زو، حتى القرن العشرين. ونصف المجموعة التي احتفظ بها في المتحف، هي أدوات من البورسلين مثل الأباريق، فناجين الشاي، مناضد الشاي، كؤوس الشاي، أغطية السلطانيات. أما النصف الآخر من المجموعة: أدوات «يكينج»، أعمال نحتية، ومشغولات لتلاميذ الاستديوهات الفنية فهي ترجع إلى أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤)، وقد بقيت حتى يومنا هذا. بالإضافة إلى ذلك، هناك عدد قليل من قطع يابانية وأوروبية تبرز التأثير الخزفي الصيني في آنية الشاي في الخارج.

وفي عام ١٩٩٤، تبرعت مؤسسة «ك. س. لو»، بكرم، بـ ٢٥ قطعة من القطع الخزفية الصينية الثمينة، وما يزيد على ٦٠٠ غطاء حجري إلى المجلس المدني لمدينة هونج كونج، معرض «ك. س. لو»، جناح جديد أضيف إلى متحف بيت آنية وسلع الشاي، وقد انتهى من بنائه وافتتح عام ١٩٩٥ لعرض صفوة المجموعة.

المعارض الخاصة المؤقتة

«يوان يانج معرض أواني وأوعية الشاي والقهوة» في الفترة من١٢فبراير حتى١٣أكتوبر٢٠٠٣.

يعد الشاي والقهوة من بين المشروبات الأربعة الرئيسية في العالم، وتشكل طرق التخمير المختلفة والأدوات المتنوعة المستعملة من أجل إعدادهما، جزءا مهما من الاستمتاع بهذين المشروبين، ويهدف هذا المعرض إلى تقديم كل ما هو رائع من أوعية الشاي والقهوة التي صنعت بأيدي الفنانين المحليين خلال رؤيتهم الفريدة.

يبرز المعرض ما يزيد على ١٠٠ قطعة لأوعية الشاي والقهوة مصنوعة يدويا بواسطة ٤٦ فنانا من فناني هونج كونج المشهورين، مع موضوع «يوانيانج» مزيج خليط الشاي واللبن والقهوة باللبن. هذه الأعمال الفنية ذات الأشكال المتنوعة تتراوح ما بين الأعمال الطبيعية، والنحت الهندسي التجريدي، المزين أكثر بالرسوم، وفنون الخط أو النقوش، لإبراز الأساليب المختلفة والعقول المبدعة للفنانين المحليين، ويتيح المعرض للفنانين فرصة ذهبية لتبادل رؤاهم، وللجمهور أن يقدر هذه الأعمال الفنية المعاصرة حق قدرها.

معارض دائمة

إلى جانب معرض مجموعة الدكتور «ك. س. لو»، هناك معرض آخر يدعى، معرض شرب الشاي الصيني. ويقدم هذا المعرض المميزات الرئيسية لتقليد شرب الشاي الصيني من أسرة تانج (٦١٨ - ٩٠٧) حتى وقتنا الحالي، وآنية وأدوات الشاي المتنوعة والأوعية الخاصة به المستخدمة في تحضير الشاي موجودة أيضا في المعرض. بالإضافة إلى ذلك، هناك رسوم حائطية توضح الطرق المختلفة لإعداد الشاي، والآنية الخزفية في هذا المعرض معارة من متحف هونج كونج للفن ومجموعة «ك. س. لو»، الموجودة في متحف أدوات الشاي.

أما معرض الطابق العلوي للمتحف ففيه مجموعة «ك.س. لو»، التي تعد أساس المتحف، ويضم كل ما يتعلق بصناعة الخزف والأغطية الصينية، كما يبرز هذا المعرض ٢٥ قطعة من فن صناعة الفخار الصيني النادرة وتشكيلة من الأغطية. وترجع القطع الفخارية المتبرع بها، إلى أسرة «سونج» (٩٦٠ - ١٢٧٩) وإلى أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤)، بالإضافة إلى آنية المواقد الخمسة الشهيرة لأسرة «سونج»، على سبيل المثال غسالة الآنية «رو»، وآنية «دينج» (سلطانية منقوشة مزخرفة بزخارف اللوتس)، وفنجان من طراز «لونج كوان جوان»، والمجمرة ثلاثية الأرجل من مقتنيات جوون، وطبق جي. بالإضافة إلى ذلك، هناك قطع منتجة في الأفران مثل مقتنيات «لونج كوان وسيزهوو» وأيضا قطع «جينج ديزهن» في طلاء سطحي لامع، وأحمر مطفي» تحت ورنيش «مطفي - غير لامع»، وأزرق تحت ورنيش من الزجاج، وتشمل سلسلة الأغطية أعمالا ترجع إلى أسرة «مينج» (١٣٦٨ - ١٦٤٤) حتى القرن العشرين، عليها نقوش بيد «تشينج سوي» (١٦٠٧ - ١٦٩٢) من أسرة مينج، ونقوش من أسرة كينج على سبيل المثال «كي بيشي» (١٨٦٣ - ١٩٥٧)، والأساتذة الثمانية لـ «شيلينج»، دنج جنج (١٦٩٥ - ١٧٦٥)، وزينج رين (١٧٤٣ - ١٧٩٥)، وهوينج يي (١٧٤٤ - ١٨٠٢)، وشي جانج (١٧٤٦ - ١٨٠٣)، تشن يوزهونج (١٧٦٢ - ١٨٠٦)، تشين هونجشو (١٧٦٨- ١٨٢٢)، زهاو زهيتشين (١٧٨١ - ١٨٦٠)، كيان سونج (١٨١٨ - ١٨٦٠) ؛ بالإضافة إلى أعمال النقوش المعاصرة لـجوانجدونج». والغطاء الحجري لتيان هوانج من نقش «تشينج سوي» وهو أثمن قطعة بين المجموعة ◆

متحف بيت أدوات وآنية الشاي

يعد متحف «الشارقة للآثار» من أهم المتاحف الموجودة في إمارة الشارقة ودولة الإمارات العربية المتحدة.

ويضم المتحف مجموعة من كتب التراث والمخطوطات التاريخية والقطع الأثرية النادرة، وهو موجود في الإمارة، بالإضافة إلى أربعة متاحف أخرى هي: «متحف التراث»، و«متحف الفنون»، و«المتحف العلمي»، و«متحف الشارقة للتاريخ الطبيعي».

وقد افتتح المبنى الجديد للمتحف من قبل صاحب السمو حاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، في العاشر من شهر مايو من العام ١٩٩٧.

خصص المتحف موقعا إلكترونيا متميزا على شبكة الإنترنت، يمكن من خلاله التعرف على الإرث التاريخي الثمين الموجود في متحف الشارقة.

متحف الشارقة للآثار

www.archeo@archaeology.gov.ae

عبدالله صالح راشد - الكويت

بذهابنا الى الموقع نطلع على الصفحة الرئيسية هناك، حيث تظهر الصفحة كهيئة ورق المخطوطات القديمة، وقد بدت عليها القائمة الرئيسية التي تحوي مختلف القوائم الفرعية المرتبطة بهذا الموقع.

و يظهر في الموقع صور للمتحف من الخارج وصور افتتاحه، وبعض من الآثار المعروضة به.

من خلال هذه الصفحة نستطيع الذهاب إلى المواقع الفرعية المرتبطة به وهي كالتالي: المقدمة، عن المتحف، ما الآثار، حياة الماضي، العصر الحجري، العصر البرونزي، العصر الحديدي، شبه الجزيرة العربية، معلومات عامة، الموقع، ما جديد المتحف.

المقدمة

بالذهاب إلى هذا الفرع من الموقع، نجد المقدمة التي تتحدث عن موقع دولة الإمارات العربية ومميزاته، فضلا عن تنوع الجغرافية في الدولة ذات الجبال والصحارى نزولا إلى السواحل والبحار، وهذا ما دفع علماء الآثار إلى استكشاف المنطقة والتعرف على سكانها في الأزمنة الغابرة، حيث احتمالات وجودالمستوطنات البشرية القديمة واردة وكبيرة.

عن المتحف

يحكي هذا الفرع من الموقع عن تطوير المتحف بتوجيهات من حاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الذي أمر بتجديد المتحف وإظهاره بطريقة تجلب اهتمام الزوار وشغفهم بإضافة وسائل العرض الحديثة بعيدا عن الرتابة، حيث تجمع طرق العرض بين العرض التقليدي واستخدام التكنولوجيا، كوجود شاشات عرض سينمائية وأجهزة كمبيوتر سهلة الاستخدام تعطي المعلومة لمن يريدها.

و يزود الموقع القارئ بمعلومات عن إنشاء المتحف، وعن موقعه وعن تاريخ تجديده ووصف مبناه، حيث نستشف التالي : جدد المتحف عام ١٩٩٧، ويقع المتحف في إمارة الشارقة بالقرب من مبنى تلفزيون الشارقة، ويضم قاعات عرض الآثار وقاعة المؤتمرات، والمكتبة التي تحتوي على مجموعة من الكتب والنشرات والدوريات، وكل ما يتعلق بأعمال البحث والتنقيب عن الآثار، إضافة إلى التقارير المتخصصة في هذا العلم وفي التاريخ القديم، ووجود مختبر معالجة وترميم الآثار.

ويبين الموقع للقارئ أسلوب العرض، حيث إن أسلوب التسلسل والترتيب الزمني في تصنيف وعرض الآثار هو المتبع في المتحف، ليعطي الزائر فكرة أوضح عن ترتيب الأقدمية للعصور التي يشاهد آثارها، ولربط ذلك بذهن الزائر بسهولة.

ويتضح لنا استخدام التكنولوجيا الحديثة، وذلك في وجود أجهزة الكمبيوتر لاستخراج البيانات ذات الصلة بالمعروضات، واستخدام الألعاب المسلية لتوصيل البيانات ذاتها إلى الزوار الصغار.

و يتوافر في المتحف شاشات عرض سينمائية، تصور وتشرح كل ما يتعلق بالمعروضات، والنشاط السائد في حياة سكان تلك العصور.

ما الآثار؟

في هذا الموقع يظهر لنا وصف لأول قاعة في المتحف، وهي تحمل الشعار «ماهو علم الآثار»، حيث إن القاعة تعطي الزائرالفكرة عن علم الآثار وما يتعلق به، كأعمال المسح والتنقيب الأثري.

و يعرض في القاعة فيلم يظهر عمليات التنقيب الأثري ومراحل اكتشاف الآثار وتوثيقها، وذلك بتصوير وتسجيل تلك المراحل، إلى معالجتها وتجهيزها لتعرض في المتحف.

حياة الماضي

«حياة الماضي» اسم القاعة التي يبدأ بها الزائر في رؤية المعروضات الأثرية، ابتداء من أقدم الآثار المكتشفة في الإمارة، ووصولا إلى آثار الفترة التي تسبق ظهور الإسلا.

وحسب الموقع، فإن بعض النماذج الأثرية الكبيرة تزين مدخل القاعة كجداريات، فعند الولوج إلى تلك القاعة والبدء برؤية الآثار يعرض فيلم يعد مدخلا إلى المتحف، ويروي الفيلم قصة الكفاح المرير الذي ظهرت من خلاله الحضارة في منطقة الخليج العربي، وبالتحديد في هذه المنطقة.

احدى قاعات المتحف

احد القطع من العصر الحديدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتدور أحداث الفيلم حول طبيعة المنطقة من حيث جغرافيتها ومناخها، لينقل الزائر بأحداثه من السهول الساحلية الصالحة للزراعة، مرورا بالصحارى والجبال إلى الأخوار، وليبدأ الزائر في الاطلاع على كل عصر ومعروضاته وآثاره على حدة.

العصر الحجري

بدخول هذا الفرع ندخل البوابة الزمنية الأولى، حيث الحقبة ما بين ٥٠٠٠ و٣٠٠٠ قبل الميلاد

وحيث الآثار الأقدم اكتشافا في إمارة الشارقة،فقد عرضت النماذج الأصلية المكتشفة من أدوات وآلات الاستخدام اليومي لسكان تلك الفترة في المستوطنات المكتشفة، كالمقتنيات المنزلية والأواني والسهام والرماح وما الى ذلك، وتعرض كذلك بعض الحلي الشخصية والقلائد المكونة من الخرز والقلائد صدفية الصنع، إلى جانب الفخاريات التي تشبه، إلى حد كبير، تلك المكتشفة في جنوب العراق.

وتحتبس الأنفاس حين رؤية نماذج الهياكل العظمية لبعض سكان تلك الحقبة التي جرى اكتشاف المئات منها، نظرا إلى اكتشاف الكثير من المستوطنات في المنطقة والتي لم تخيب ظن علماء الآثار.

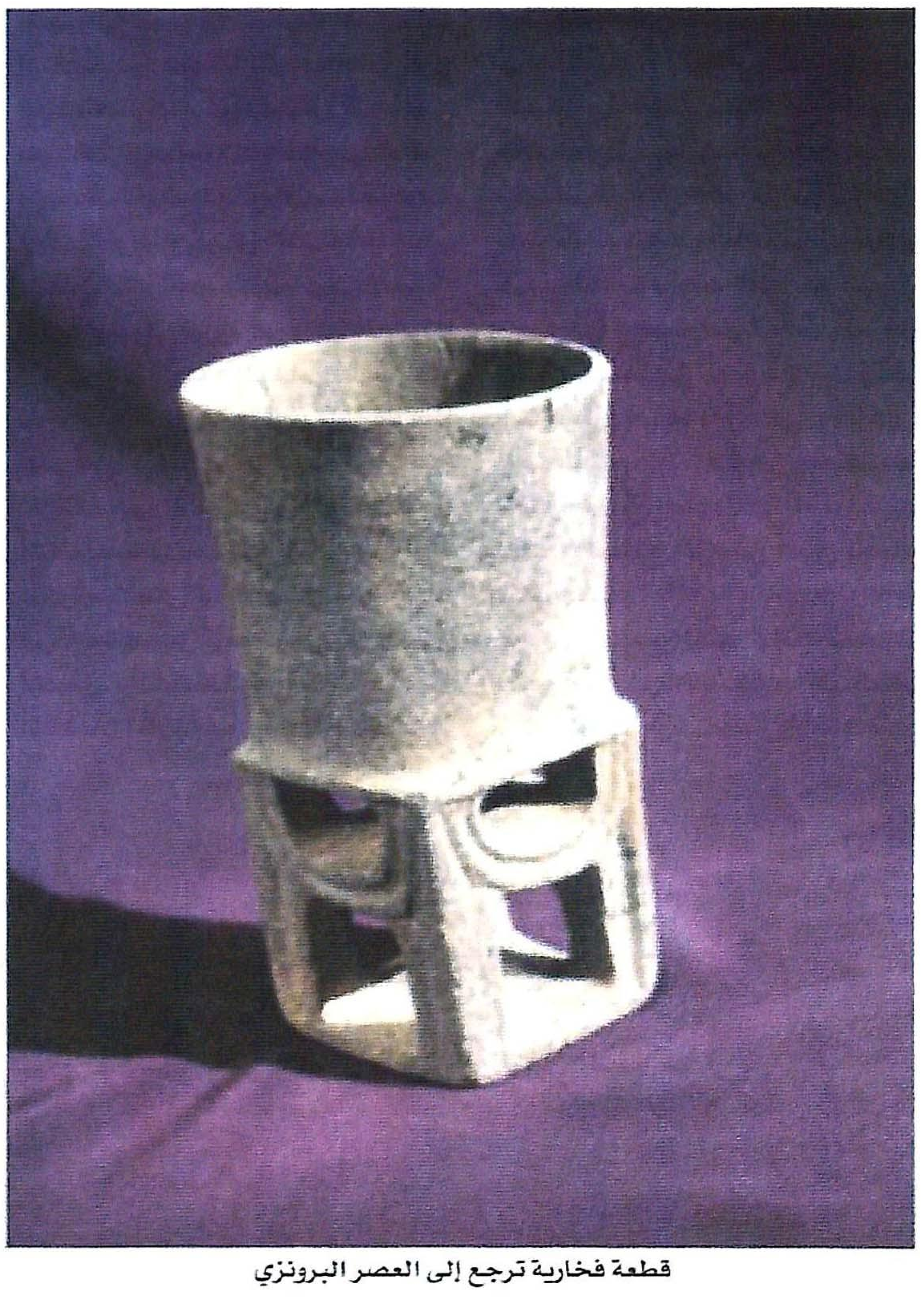
و حسب الموقع، فإن تلك الهياكل تعود إلى أوائل الألف الخامس قبل الميلاد حسب تاريخها، باستخدام تقنيه الكربون المشع، وهي الطريقة المتبعة والمعتمدة في عامة الدول لتحديد عمر الاثر المكتشف.

العصر البرونزي

وهو موقع يمثل الحقبة ما بين ٣٠٠٠ و١٣٠٠ قبل الميلاد، وهي فترة ارتبطت بها حضارة المنطقة بحضارة الرافدين، ووضح ذلك حيث توافرت الآثار المجلوبة من منطقة وادي الرافدين إلى جنوب شرق الجزيرة العربية وفي مناطق الإمارة، حيث وجدت تلك الآثار في القبور المكتشفة.

ومن خلال أشكال تلك القبور، ومن خلال اكتشاف المقتنيات المدفونة مع أصحابها، تعطي تلك المعلومات فكرة عن كيفية معيشة قاطني تلك المستوطنات، والسبل التي حققت لهم البقاء في الماضي، حيث اعتمادهم على الزراعة والري، بالإضافة إلى بعض الصناعات التي ازدهرت عندهم، كازدهار صناعة الفخاريات والأواني الحجرية التي تبادل بها أصحاب الأرض تجاريا مع الحضارات والأمصار المجاورة في البحرين وجنوب العراق، وتعدوها إلى إيران والهند، وقد ورد ذكر تلك التبادلات التجارية في نصوص وادي الرافدين من أواخر الألف الثالث قبل الميلاد.

و تعرض كذلك أوعية فخارية ذات زخارف مصبوغة وملونة ومجموعة متنوعة من رؤوس السهام والرماح النحاسية البرونزية الصنع، وهذا ما يخبرنا به الموقع حين زيارته.


قطعة فخارية ترجع إلى العصر البرونزي

العصر الحديدي

في هذا الموقع الفرعي، نحصل على معلومات الآثار عن الحقبة ما بين ١٣٠٠ و٣٠٠ قبل الميلاد، التي ازدهرت فيها المستوطنات أكثر من أي وقت مضى، حيث ازدهرت الزراعة أساس وجود تلك المستوطنات، فكانت طريقه الفلج أو نظام الري عبر قنوات تحت الأرض، هي السبب الرئيسي في زيادة المحاصيل الزراعية، مما تسبب عنه انتشار المستوطنات البشرية وتطورها، وتطورت معها نظم بناء المساكن، حيث استخدمت اللبنات فى تشييدالمساكن في تلك الحقبة، ويرى في الموقع مجموعة من الصور توضح نماذج للفخاريات والحلي والصناعات المرتبطة بتلك الفترة من الزمن.

شبه الجزيرة العربية

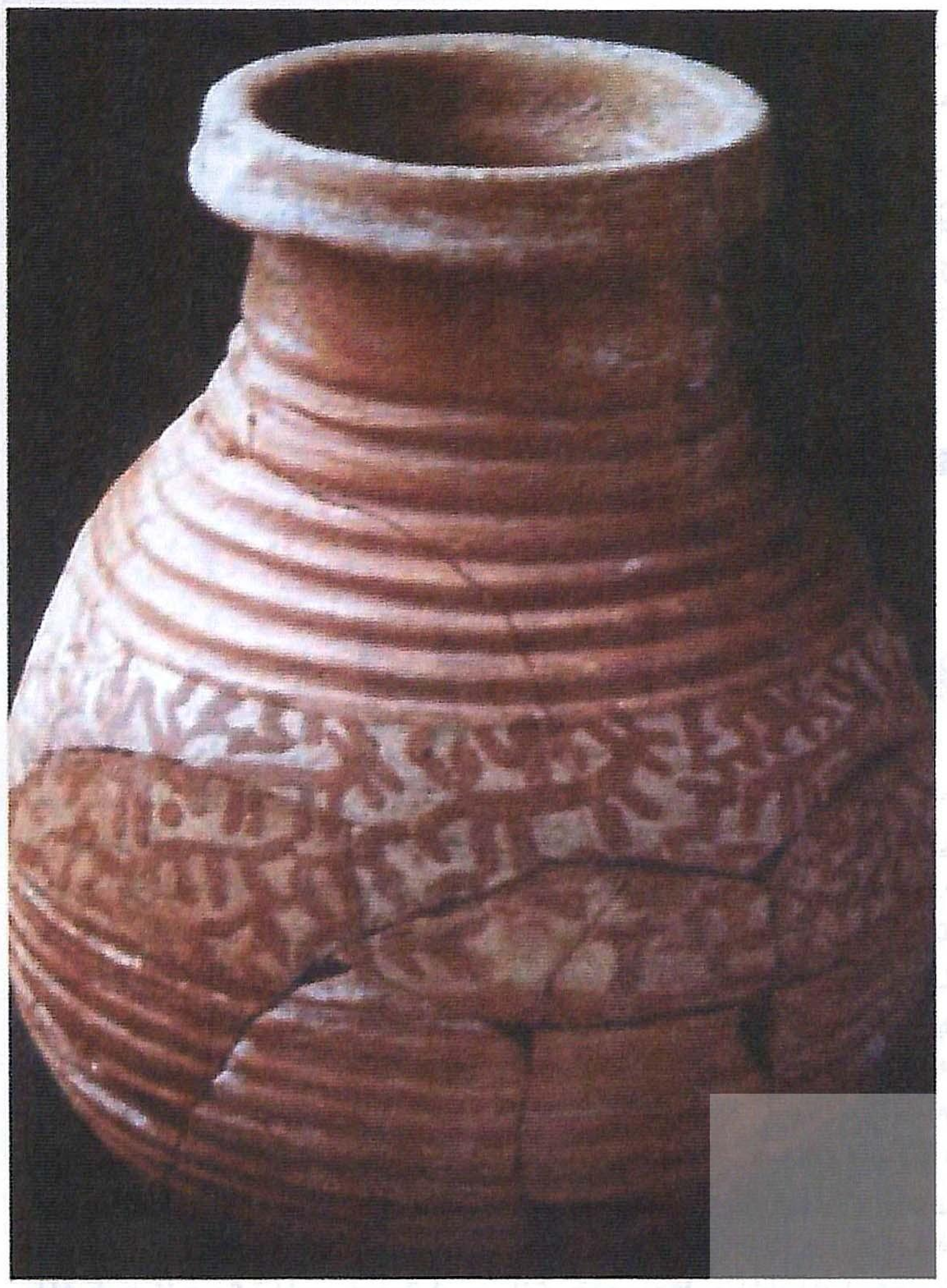
و في هذا الموقع، نستطيع أن نعرف طبيعة الروابط بين المستوطنات في الإمارة بشكل خاص مع المستوطنات المجاورة في شبه الجزيرة، والروابط مع الحضارات المتاخمة والمجاورة لشبه الجزيرة آنذاك بشكل عام، نربط تاريخ المستوطنات في المنطقة، مثار البحث، مع ما جاورها من حضارة في شبه الجزيرة العربية.

ونظرا إلى ارتباط تاريخ المنطقه بما حولها، فقد تبين تاريخ منطقة شبه الجزيرة العربية ومعروضاتها، فيعرض شرح لأسباب النمو في تلك الفترة، إذ إن منطقة شبه الجزيرة العربية كانت ضمن شبكة التجارة التي تربط أقطار منطقة البحر المتوسط مع أقطار المحيط الهندي.

وبسبب وجود سواحل كبيرة لشبه الجزيرة، فقد ازدهرت التجارة البحرية وانتشرت انتشارا واسعا.

ووضح تاثير ارتباط حضارة شبه الجزيرة وتأثرها بما جاورها من حضارات،حيث تدل الآثار الموجودة هنا وهناك على استيطان الإنسان من حضارات أخرى كحضارة الإغريق في هذه المنطقة، وتأثر أهل المنطقة بتلك الحضارات، حيث جرى تداول المسكوكات والعملات النقدية الإغريقية، كما وضح التأثر من خلال اكتشاف الكثير من الأواني الزجاجية المستوردة من مناطق مجاورة للجزيرة العربية، مثل الحضارات السائدة وقتئذ في العراق وإيران والهند وشرق أفريقيا.

وحسب ما يدل عليه الموقع، فقد أثر تقارب الحضارات على المعتقدات الدينية لأهل المنطقة، حيث ظهر جليا في طرق دفن الموتى مع الاحتفاظ بالمقتنيات الشخصية لهم، وكذلك على طرق بناء القبور حيث كانت على أنماط مختلفة، فبنيت الأضرحة دائرية وأفقية وبأشكال كثيرة غريبة تعكس التأثر بالحضارات الأخرى.


احد معروضات قاعة شبه الجزيرة العربية في المتحف

من خلال الموضوع، ومن خلال الآثار والدلائل الكثيرة في المتحف، يتضح لنا أن منطقة الإمارات، بشكل عام، كانت قبل ٢٠٠٠ سنة مضت مركزا مهما للتبادل التجاري بين حضارات متجاورة، تاجرت في أنواع متعددة من البضائع المتوافرة والسائده في ذلك الوقت، كالتجارة بالجواهر والبخور والفخاريات والأخشاب وغيرها، وقد ساعد في ذلك تطور المجتمعات، حيث استقرت ونمت اعتمادا على الزراعة والبحر والصناعة، الأمر الذي أدى إلى أن تقطع قوافل أهل تلك المستوطنات ومنطقه الصحارى والبراري، وتمخر السفن عباب البحر بحثا عن لقمة العيش، وليكافحوا في مصارعة الحياة في تلك الظروف القاهرة الصعبة فقط من أجل البقاء، ليبنوا ويعمروا الأرض التي وجدوا فيها مستقرهم وأمانهم في أزمنة غابرة، فيصلنا تراثهم وآثارهم المتمثلة في قبور احتوت رفاتهم وفخاريات وصخورا ومسكوكات وأواني وغيرها.

ولعله من حسن الحظ أن نستفيد من الاطلاع على التاريخ، ليكون لنا دافعا إلى العمل في رفعة أوطاننا وشأننا ونبراسا ننهل منه العبر، ويدفعنا إلى العمل والتقدم، حيث يتوافر لدينا من وسائل الحياة والأدوات ما لم يتوافر لهم ، ففي رؤية الآثار ومعرفة التاريخ نقف أمام عظمة الأسلاف الذين عاشوا هنا وهناك.

ونشارك على النهاية حين نأتي إلى موقع المعلومات العامة، حيث يحتوي على معلومات عامة عن المتحف

معلومات عامة http:// www.archaeology.gov.ae / general_ar.html

و هذا الموقع يبين مواعيد استقبال الزوار وساعات العمل، كما تتوافر فيه المعلومات التالية:

عنوان البريد للمتحف، أرقام هواتف المتحف

والعنوان الالكتروني الخاص بالمتحف archeo@archaeology.gov.ae

موقع المتحف http://www.archaeology.gov.ae /location_ar.html

والمقصود هنا هو الموقع الحقيقي على الأرض، وفي هذا الجزء توجد خارطة لموقع المتحف في إمارة الشارقة.

جديد http://www.archaeolo gy.gov.ae /new_ar5.html

وهذا هو الموقع الأخير في جولتنا هذه، في هذا الموقع نجد أخبار وفعاليات المتحف وآخر الاكتشافات في مواقع التنقيب، وكذلك الشخصيات والوفود التي زارت المتحف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتمتع المسرح الجزائري بخصوصية ارتبطت به نتيجة الصراع الطويل الذي خاضته الجزائر ضد المستعمر الفرنسي لسنوات عدة. وهي خصوصية جعلت هذا المسرح يبدأ بداية عملية، ولا يعتمد - كغيره من مسارح الوطن العربي - على الترجمات الأدبية للأعمال العالمية. وقد لعب المسرح الجزائري دورا مهما في شحذ الوعي الوطني، والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي قبل الاستقلال، وذلك في إطار سياق اجتماعي وسياسي عام ينطلق من فكرة التحرر الوطني.

هنا.. جولة في تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية، تحكمها رؤية نقدية لما يجب أن يقدمه المسرح الجزائري الآن.

المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية

د. مخلوف بوكروح - الجزائر

قبل الشروع في الحديث عن خصوصية التجربة الجزائرية، لا بد من الإشارة إلى ظروف ميلاد المسرح الجزائري، ونستهله بالتذكير ببعض الأشكال التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون قبل أن يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث. والواقع إن العالم العربي عرف أشكالا مماثلة. وقد ثار جدل كبير بين الدارسين والمؤرخين للحركة المسرحية في العالم العربي حول هذه الظاهرة. يرى البعض أن هذه الأشكال الفنية البدائية المعروفة في التراث العربي ليست مسرحا، لأنها خالية من المقومات الأساسية التي تقوم عليها الدراما، فضلا عن أنها لا تنطلق من التفكير في نقد الحياة، بقدر ما تهدف إلى التسلية، وتنبع في الغالب من الحاجة إلى التعبير عن حالة شعورية خاصة. وينفي أصحاب هذا الاتجاه وجود المسرح في البيئة العربية، ويقولون إنه فن دخيل على التراث والثقافة والحضارة العربية، وأن معرفة العرب للمسرح يعود إلى احتكاك العرب بالحضارة الأوروبية في منتصف القرن التاسع عشر. في حين يرى الطرف الآخر وجود بذور مسرحية في الثقافة العربية، ويؤكدون أن ظهور المسرح العربي في منتصف القرن التاسع لم يكن مقطوع الصلة بالتراث العربي، يتجلى ذلك في تبني الكثير من كتاب المسرح للتراث.

ومن الأشكال التعبيرية الشعبية القريبة من المسرح، التي ينبغي الوقوف عندها في الجزائر، هي لعبة «القراقوز» - أو العين السوداء باللغة التركية - التي ظهرت أثناء الحكم العثماني للجزائر. ويذكر المؤرخون أن هذه اللعبة انتقلت من تركيا إلى الشام ومصر ووصلت إلى شمال إفريقيا، وعرفت تغيرا كبيرا. وكان الناس يقبلون على مشاهدة هذه اللعبة التي تدور حول مغامرات شخصية «القراقوز» المتنوعة.

لقد استطاع هذا التعبير الفني في الجزائر أن يستفز المحتل الفرنسي، مما دفع بالسلطات الاستعمارية إلى منع لعبة القراقوز في عام ١٨٤٣. لكن هذا القرار لم يمح آثار اللعبة، فقد تحولت إلى السرية مثلها في ذلك مثل الأشكال التعبيرية الأخرى التي ظل الشعب الجزائري متمسكا بها، على رغم الضغوط التي كان يواجهها.

إن هذه الأشكال، وعلى الرغم من الدور الذي لعبته طوال قرون من الزمن، لم تتطور إلى شكل مسرحي متكامل مثلما حدث عند الإغريق، خاصة أنها تتضمن بعض العناصر المسرحية أساسها الفرجة، كما أنها لم تسهم إلا بقدر محدود في تأسيس الحركة المسرحية ،التي ظلت غريبة عن البيئة العربية حتى منتصف القرن التاسع عشر. علما أن هذا الغياب كان موضوع مناقشات عديدة لن نخوض فيها الآن.

يرتبط ميلاد المسرح في الجزائر بالظروف التي كانت تعيشها في ظل الاحتلال. ونشير في هذا الإطار إلى أن السياق التهديمي الذي سلكه الاستعمار الفرنسي منذ دخوله إلى الجزائر في عام ١٨٣٠ لم يكن سهلا، فعلى الرغم من الأضرار الفادحة التي لحقت بالبنية الاقتصادية الاجتماعية والثقافية، إلا أنه سرعان ما بدأت تظهر بوادر لإعادة بناء الفلك الثقافي. انطلقت هذه المحاولات من الوضع الاستعماري ومن أشكال المقاومة، يتجلى هذا الفلك الثقافي الجديد على المستويين الشعبي والفكري. فعلى الصعيد الشعبي جرى على أساس تعديل أشكال التعبير الثقافية السابقة التي يزخر بها التراث الجزائري، ومحاولة إعطاء مضامينها معنى جديدا من خلال توظيف الأغاني والشعر والقصص الشعبية، خاصة تلك التي تمجد العهود الأولى للإسلام. والواقع أن هذه الأشكال لم تلعب دور المتنفس عن الإنسان الجزائري، ولم تستهدف تمجيد الماضي، بقدر ما كانت تحمل في طياتها معنى الرفض للأمر الواقع. فكانت بمنزلة الأمل المنقذ للشعب، ذلك أن العبر المستخلصة من هذه الحكايات تتلخص في أن السيد علي، الذي هزم الكفار، سوف يعود ليساعد الجزائريين على التخلص من الاستعمار الفرنسي. أما على صعيد أهل الفكر فقد بني هذا الفلك الجديد انطلاقا من أشكال مستعارة من المستعمر كالصحافة والأنواع الأدبية. وقد لعب المثقفون دورا مهما في إعادة الاعتبار للعمل الثقافي.

مع بداية القرن العشرين اتسعت دائرة المقاومة الثقافية بظهور مناخ اجتماعي وثقافي جديد، أنشئت على أثره النوادي والتجمعات الثقافية التي كانت تحمل في مدلولها الرفض القاطع للسياسة الفرنسية المنتهجة في الجزائر. وقد شهدت الحياة الثقافية والفكرية انتعاشا، واتسمت بالطابع الوطني في وسائلها وفي تعبيرها عن الواقع الجزائري. وقد لعبت النخبة المثقفة الجديدة، التي بدأت تتكون شيئا فشيئا، دورا مهما في وضع الهياكل الجديدة للإنتاج الثقافي، صادف ذلك ظهور الصحافة والأدب، وبروز رجال الثقافة والفكر الذين تركوا بصماتهم على الحياة الثقافية والفكرية في تلك الفترة.

في إطار هذا البناء الثقافي الجديد احتل المسرح مكانة مهمة على الصعيد الثقافي. لكنه اختلف عن البنى الثقافية الأخرى التقليدية والحديثة، وعلى رغم أنه شكل مستعار، شأنه شأن الصحافة، فإنه يتميز بأنه ليس من إنتاج النخبة المثقفة من أجل النخبة المثقفة كالأدب والصحافة، أي الثقافة التي تشترط معرفة القراءة والكتابة، ولا يخاطب جمهورا قائما مكونا في المدارس، ولكنه يخاطب جمهورا جديدا يسهم هو في تكوينه.

شهدت الجزائر، بعد الحرب العالمية الأولى، فترة مثمرة في الميدان الفني، تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية، كانت أولاها فرقة «الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء» في عام ١٩٠٩. وفرقة «جوق الأدب التونسي» في ١٩١٣ وفرقة جورج أبيض في عام ١٩٢١، وفرقة عز الدين المصرية في عام ١٩٢٢، وفرقة فاطمة رشدي في عام ١٩٣١. بدأت في هذه الفترة تظهر بوادر حركة مسرحية في النوادي، تمثلت في إعداد عروض مسرحية هزلية ممزوجة بالموسيقى والغناء، تلا هذه المحاولة تقديم طلبة المدارس الإسلامية تمثيليات باللغة العربية الفصحى، فقدمت جمعية «المهذبة»، التي كان يرأسها علي الطاهر الشريف ثلاث مسرحيات هي: «الشفاء بعد المنع»، «خديعة الغرام»، و«بديع». وقدمت فرقة أخرى أسسها محمد المنصالي تمثيليتين هما: «في سبيل الوطن»، و«فتح الأندلس». اصطدمت الفرقة مع السلطات الفرنسية بسبب الطابع الوطني الذي تحمله المسرحيتان.

إن الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي والذي اتسم بانتشار الأمية في

”استطاعت لعبة "القراقوز" أن تستفز المحتل الفرنسي للدرجة التي اصدرت سلطاته قرارا بمنعها عام ١٨٤٣ فتحولت إلى السرية مثل بقية الاشكال الشعبية الأخرى التي ظل الشعب متمسكا بها“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”

شهدت الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى فترة مثمرة في الميدان الفني، تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية، كانت أولاها فرقة "الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء" في عام ١٩٠٩

“

الأوساط الشعبية، لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحى. لكن هذا الوضع لم يمنع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ الدارجة أداة للتعبير المسرحي، فقد كتب المؤلفون مسرحياتهم بالدارجة، واستمدوا موضوعاتهم من الآداب الشعبية المحلية، ومن الحكايات والأساطير التي يزخر بها الأدب العربي. وقد ظهرت أول مسرحية بالدارجة في عام ١٩٢٦ بعنوان: «جحا» كتبها علالو ودحمون، ولاقت نجاحا كبيرا عند عرضها. وهي ملهاة في ثلاثة فصول تروي قصة جحا الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب.

وقد لعب الرواد الأوائل دورا مهما في بعث الحركة المسرحية، فقد أعطى علالو ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالدارجة بمسرحية «جحا»، وطبع رشيد القسنطيني بقوة هذه البداية وأعطاها شخصيتها المميزة الممثلة في الموضوعات والشخصيات والحوار واللغة. أما محيي الدين باشتارزي فيعد أحد الأقطاب المؤسسين للحركة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف والإخراج والتمثيل والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية التي بفضلها تطورت الحركة المسرحية الجزائرية. فقد انشأ فرقا عديدة وكون جيلا مسرحيا، وتوصل إلى تكريس الموسم المسرحي الجزائري بدار الأوبرا (المسرح الوطني حاليا) وترك محيي الدين باشتارزي تراثا مسرحيا ضخما وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية.

على الرغم من تأثر المسرح الجزائري بالساحة الثقافية السائدة في الجزائر مع مطلع القرن العشرين، خصوصا بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية إلى الجزائر، والتي وجدت صدى كبيرا عند الجمهور خاصة المثقف منه، فضلا عن النشاط المسرحي الذي كانت تقوم به الفرق المسرحية الفرنسية المنتشرة عبر مختلف المدن الجزائرية التي يوجد فيها عدد كبير من السكان الأوروبيين، فإن الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال تعد عاملا أساسيا في دفع الحركة المسرحية. وعلى الرغم من خلو الثقافة الجزائرية من الفن الدرامي فإن الحركة المسرحية الجزائرية اتسمت بطابع خاص في شكلها ومحتواها.

على صعيد المضمون، ارتبطت بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية، فهو مسرح ملتزم ترجم المطالب الوطنية، وهو مسرح شعبي بتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان عن طريق الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية، وبمحتواه وموضوعاته المستقاة من الحياة اليومية، وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الانتقادات الموجهة إلى السلطات الفرنسية بصورة غير مباشرة عن طريق الإيحاءات والتلميحات. وتتمحور الموضوعات التي كان يعالجها المسرح الجزائري أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع. إلى جانب هذه الموضوعات، تناولت الفرق الجزائرية موضوعات تاريخية مستقاة من التاريخ العربي الإسلامي.

وبخصوص موقف الإدارة الفرنسية من النشاط المسرحي الذي كان يقدمه الجزائريون، فقد كانت تراقب بحذر ما يقدمه الفنانون، وتمنع الأعمال التي تشتم فيها رائحة النقد السياسي. وفي هذا الصدد يذكر مصطفى كاتب حادثة وقعت أثناء تقديم فرقة المسرح الجزائري بدار الأوبرا مسرحية «الجرم» المقتبسة من «طرطوف» لموليير، فأثناء العرض وفي المشهد الذي يصور خصام الشاب مع المجرم، سقطت من فوق رأسه قبعة حمراء وعمامة بيضاء، وكان الممثل يرتدي جلابية زرقاء، وهي ألوان شبيهة بألوان العلم الفرنسي، فأثارت هذه الحادثة ضجة كبيرة في القاعة، وتعالت زغاريد النساء وصراخ المتفرجين، وتدخلت الإدارة الفرنسية ومنعت العرض من التقديم، وسلطت عقوبة على أعضاء الفرقة.

حادثة مماثلة يرويها محيي الدين باشتارزي عندما قدم مسرحية «نكار الخير» التي تبدأ بأغنية مطلعها «إخواني يا جزائريين»، استدعي من قبل الحاكم العسكري، ووبخه على إدراج هذه الأغنية في العرض، وقد حاول محيي الدين باشتارزي إقناعه بأن الأغنية تعالج بعض المشاكل الأخلاقية، فضلا عن أنها قدمت في عام ١٩٢٧، فرد عليه المسؤول العسكري بأن الجزائريين في ١٩٤٨ يختلفون عن الجزائريين في ١٩٢٧.

لقد عرف المسرح الجزائري منذ ظهوره صعوبات شديدة نتيجة الرقابة التي كانت تفرضها السلطات الفرنسية على النشاط المسرحي المقدم من قبل الجزائريين. وازدادت هذه الصعوبة مع اندلاع الثورة التحريرية، حيث عرف المسرح الجزائري منعرجا حاسما في تطوره، وأصبح العاملون في حقل المسرح أمام أمرين: مواصلة النشاط وفق الشروط الفرنسية، أو اتخاذ موقف من الأحداث التي عرفتها الجزائر. وقد أدرك رجال المسرح هذه الحقيقة، واختاروا عن وعي طريقا شاقا وهو طريق المنفى ليواصلوا مهمتهم، حيث أسست في عام ١٩٥٨ فرقة فنية تحت إشراف جبهة التحرير الوطني في تونس، وأسندت إدارتها إلى الفنان مصطفى كاتب. وقد لعبت هذه الفرقة دورا مهما في شحذ الوعي السياسي والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام الدولي، جسدتها من خلال مجموعة من الأعمال والجولات التي قامت بها الفرقة في العديد من الدول.

أما على صعيد الشكل، فتميز المسرح الجزائري باعتماده اللغة الدارجة وسيلة للتعبير، وتوظيفه للتقاليد الشعبية وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه، والمزج بين الغناء والموسيقى، وطغيانهما على العناصر المشهدية الأخرى إلى درجة يصعب معها الفصل بين العناصر الدرامية والعناصر الموسيقية لأنهما متمازجان، ويشكلان وحدة متكاملة للعرض المسرحي.

وقد عرفت الحركة المسرحية، شأنها شأن الحركات المسرحية العربية، في تعاملها مع التراث والتاريخ. وقد جرى ذلك بطريقة متحررة وغير مقيدة بعنصري الزمان والمكان. وقد حرص كتاب هذه المسرحيات ألا تتعارض أحداثها مع الواقع.

أما بالنسبة إلى خصائص الكتابة الدرامية، فنشير إلى أنه على الرغم من التطور الذي عرفته الحركة المسرحية الجزائرية، فإنها لا تزال دون المستوى الذي بلغته في الغرب، حيث تطورت بفضل ارتكازها على تراث غني سمح بتطور الفن المسرحي على مر العصور. ومن هنا تكتسي الكتابة المسرحية في الجزائر طابعا خاصا لعدة اعتبارات، منها عدم اعتماد الرواد الجزائريين الأوائل على الترجمة والاقتباس، فقد اقترحوا نصوصا مسرحية يمكن أن نقول عنها إنها «نصوص وظيفية»، اي أنها كتبت من أجل العرض وليس للقراءة أو النشر. فقد ارتبطت بالعرض، بل تموت في كثير من الأحيان بعد العرض مباشرة. وهو مسرح شعبي ظل بعيدا عن رجال الأدب لمدة طويلة، كما أن الرواد الذين اضطلعوا بمهمة الكتابة المسرحية في الجزائر لم يكونوا أدباء مثل ما هو الحال في المشرق العربي، فعلالو ومحيي الدين بشتارزي ورشيد القسنطيني لم يتخرجوا في المدارس العليا، بل هم فنانون مارسوا المسرح عن طريق الهواية. وهذا ما يفسر ظهور المسرح في الجزائر من خلال العرض، وليس من خلال النص المقروء. ويمكن أن

”

إن الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بانتشار الأمية في الأوساط الشعبية، لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحى

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> عرف المسرح الجزائري منذ ظهوره صعوبات شديدة، نتيجة الرقابة التي كانت تفرضها السلطات الفرنسية على النشاط المسرحي المقدم من قبل الجزائريين

نستثني النص المسرحي الذي كتبه أبراهام دانينوس بعنوان: «نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق»، حيث يعد أول نص درامي عربي حديث عرف طريق النشر على الطباعة الحجرية في ١٨٤٧ بمدينة الجزائر. وأود أن أذكر بأن هذا النص اكتشفه الباحث البريطاني فيليب سادجروف في مكتبة اللغات الشرقية في باريس، وقد تأكدنا من وجود النص، وحصلنا على نسخة منه، وسنعمل على طبعه بعد تحقيقه.

ولعل أهم ملاحظة يمكن إبداؤها حول هذه المسرحيات هي، أن الكتاب المسرحيين الجزائريين الأوائل لم يعتمدوا في تأليفهم لهذه الملاهي على النماذج الكلاسيكية للمسرح الفرنسي الذي كان منتشرا في الجزائر في هذه الفترة، حتى إن سلمنا بوجود تأثير، فإنه لم يظهر في ظاهرة الاقتباس، بل ظهر في طريقة كتابة المسرحيات المعتمدة على تقنية مسرحية كلاسيكية، ومنها تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد. ويعزو سعد الدين بن شنب عدم اللجوء إلى الترجمة والاقتباس للمآسي والملاهي الفرنسية، إلى أن الجمهور الجزائري يجد صعوبة في فهمها وتذوقها، ويرى أن هناك بعض الاستثناءات من التقليد ثم ملاحظته في مسرحية «جحا» لعلالو، وهذا على الرغم من الغرابة التي تبدو في أحداثها وتفرد فكرتها، لكنها تقترب إلى حد ما من مسرحيتي: «مريض الوهم» و«طبيب رغم أنفه» لموليير.

ومن جهته يرجع محيي الدين بشارزي أسباب عدم استفادة الجزائريين من المسرح الفرنسي إلى عدم ترددهم على قاعات المسرح، كما أن عدم مشاركة الجزائريين في العروض التي كان يقدمها الفرنسيون مرده إلى الهوة العميقة، التي كانت قائمة بين الجزائريين والمستعمرين. وعلى الرغم من أن الفرنسيين أدخلوا المسرح إلى الجزائر في وقت مبكر حيث شيدت المسارح، فإنه لم يعجل في ظهور الحركة المسرحية.

والواقع أن موضوع الكتابة المسرحية في الجزائر عرف تطورا في مرحلة لاحقة، رافق التطور الذي عرفه النشاط المسرحي، إذ جرى اللجوء إلى المسرح العربي والعالمي، كما جرى التعامل مع هذه النصوص بمستويات متعددة ومتباينة من كاتب إلى آخر. وفي هذا الصدد يمكن أن نشير إلى تجربة المخرج والكاتب المسرحي الجزائري ولد عبدالرحمن كاكي الذي تعامل مع الأشكال الشعبية ووظفها في أعمال مسرحية، فقدم مجموعة من الأعمال المسرحية تندرج كلها في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل، فقد استقى موضوع مسرحية «القراب والصالحين» من أسطورة جزائرية شعبية وظفها في قالب مسرحي متميز، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكل منها برتولد بريخت مسرحيته «الإنسان الطيب في ستشوان». واستلهم موضوع مسرحية «كل واحد وحكمه» من حكاية شعبية قديمة متداولة في بعض مناطق القطر الجزائري. ولعبدالرحمن كاكي تجربة متميزة أيضا في تعامله مع المسرح الغربي، فقد استخدم البناء الهيكلي لبعض المسرحيات العالمية ووظفها في عروض مسرحية، نذكر منها مسرحية «الطائر الأخضر» للكاتب الإيطالي كارلوجوتشي، التي أصبحت تحمل بعد إعادة كتابتها من جديد عنوان «ديوان القراقوز». وعن تعامله مع هذا النص يقول عبدالرحمن كاكي: «نتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات والبحث عن طريقتنا الخاصة بنا في التعبير، قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فينيسيا، حيث اكتشفنا هناك مسرحية كارلو جوتشي الذي كان يكتب لمسرح «الكوميديا ديلارتي». لقد عاش السينيور جوتشي في عصر القراصنة، وحكايته عن الطائر الأخضر لا تعدو أن تكون إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وأن القرن العشرين يسمح لنا بإعادة النظر في أفكار الماضي تماما، كما سمح القرن الثامن عشر لذلك الفينيسي بنقل هذه الحكاية إلى التربة المحلية، ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب حسب الحاجة. ونحن أخذناها منه مرة أخرى ووضعناها في قالب درامي جزائري، ونحن في الواقع لم نأخذ الحكاية فقط، ولكن أخذنا الفكرة الدرامية كذلك، لص يسرق من لص وتنتصر العدالة. وبهذه الطريقة كتبنا مسرحية القراقوز «ولم نقم بالترجمة ولا بالاقتباس».

وهكذا يكون كاكي قد وظف تقنيات الفضاء المسرحي الأوروبي في خدمة شكل تعبيري، أفرزته التقاليد الشعبية بواسطة أسلوب يتماشى ومضمون الرسالة ومتلقيها، محققا بذلك معادلة مهمة بمزجه لتقاليد شعرية عريقة بوسائل اتصال حديثة. وتكمن أهمية هذه التجربة في قدرتها على مسرحة التقاليد الشعبية.

إن استلهام الموضوعات والأفكار والشخصيات من أعمال مسرحية قديمة لم يخص المسرح الجزائري، بل لازم تاريخ الكتابة المسرحية، فقد استلهم الكتاب اليونانيون الأساطير والملاحم، وتأثر الرومان بالمسرح الإغريقي. واستلهم رجال المسرح في الغرب من كتاب ومخرجين سبقوهم. وعلى الرغم من الإضافات التي يضيفها الكتاب الجدد، فإن هذا لا يشكك في شرعية المصدر الأول الذي استقى منه الموضوع، سواء كان ذلك على مستوى الشكل أو المضمون.

إن خصوصية تعامل الكتاب الجزائريين مع النصوص العالمية قد تباينت من كاتب إلى آخر، سواء كان ذلك على مستوى الإعداد أو الاقتباس أو الترجمة، خصوصا أن هؤلاء الكتاب هم أقرب إلى رجل المسرح الذي يمارس مهنتي الإخراج والتمثيل، إلى الكاتب الذي يغلب على كتاباته الطابع الأدبي.

وإذا كان التنوع الذي حققه المسرح الجزائري، تأليفا وترجمة واقتباسا، قد زاد من حيوية الحركة المسرحية الجزائرية، فإن هذا التوجه لم يرفع من مستوى الكتابة المسرحية الجزائرية إلى الحد الذي يجعلها ترقى إلى مستوى الكتابة المسرحية العالمية، وتصبح نصوصا عالمية تترجم وتعرض في مختلف مناطق العالم، وهذا على غرار الأشكال الفنية الأخرى كالأدب. ويمكن أن نستثني أعمال بعض الكتاب المسرحيين الذين مارسوا الكتابة الأدبية، التي ترجمت وعرضت في الخارج، منهم كاتب ياسين وعبدالقادر علولة.

كانت هذه بعض الخطوط العريضة لحركة المسرح في الجزائر التي تؤكد ارتباطها بالسياق التاريخي للمجتمع، وحضورها كتعبير قوي إلى جانب العناصر الثقافية الأخرى. وإذا كان المسرح الجزائري قبل الاستقلال قد لعب دورا مهما في شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العالمي، فإنه قد أثار مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على جميع الصعد السياسية والاجتماعية والثقافية، ذلك أن الاتجاهات السائدة كانت تندرج تحت ظاهرة حركة التحرر الوطني التي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية. أما بعد الاستقلال، فقد حاول المسرح الجزائري أن يرصد الواقع الاجتماعي، وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية، فانصب الاهتمام على تحويل البنى الموروثة عن العهد الاستعماري وخلق أجهزة ثقافية جديدة، وأصبح الفنان المسرحي ينظر إلى الظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها السياسية والاجتماعية. أما في المرحلة الحالية، فإن المسرح الجزائري مطالب بأن يبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية وجمالية خاصة به، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنساني والاستفادة من التجارب العالمية ◆

> اعتمد المسرح الجزائري على اللغة الدارجة وسيلة للتعبير، وتوظيفه للتقاليد الشعبية وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه، والمزج بين الغناء والموسيقى وطغيانهما على العناصر المشهدية الأخرى

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

الإجابة قد تساعد على حل الأزمة

من الذي يرتاد المسرح المصري؟!

د. نسرين البغدادي - مصر

قليلة هي الدراسات التي تختص بتلقي الفنون، وهي الأقل في مجال المسرح، ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي ينظر في نوعية الجمهور الذي يرتاد المسرح المصري الآن.. طبيعته، دوافعه ... ذائقته، وهو بحث قام على أسس علمية، إذ أشرف عليه المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، فكرة وإعداد كاتبة المقال، وقد اعتمدت فيه على دراسة ميدانية قامت بها الكاتبة، إلى جانب فريق بحثي تحت إشراف الأستاذ السيد يس، ولعل هذه الدراسة تمثل خطوة على طريق طويل يمتد ليشمل المسرح في أرجاء الوطن العربي.

لعل الصعوبة التي تكتنف دراسة المسرح، باعتباره ظاهرة اجتماعية، هي التي أدت إلى ندرة وجود دراسات خاصة بجمهور المسرح. والاهتمام بدراسة جمهور المسرح، يأتي من خلال التفاعل الذي يحدث بين الشكل المسرحي والجمهور الذي ينتج بدوره استجابات ومعاني وأفكارا، لا بد من الكشف عنها وبيان كيف يبني الجمهور المعاني الخاصة به.

فالإنتاج والتلقي في علاقة جدلية نستطيع التعرف عليها من خلال علاقة المناخ الاجتماعي والثقافي بالأشكال المسرحية المنتجة، وأيضا من خلال فهم توجهات الجمهور الذي يلعب دورا في تشكيل المنتج.

أما التجارب المستفادة من العرض المسرحي، فهي بالغة التعقيد لاعتبارين:

أولهما ناتج عن تساؤل: ما انطباع الجمهور تجاه موضوع المسرحية، وما حجم خبرتهم تجاهه؟

أما الاعتبار الثاني فهو: كيف تستقر هذه التجارب في وعيهم؟.

وتقدم نظريات التلقي إطارا جديدا لدراسة العرض المسرحي يختلف عن دراسة النص الأدبي، ويختلف أيضا عن نظرية استجابة القارئ Reader Response، والمنهج الخاص بدراسات التلقي يطرح رؤية جديدة للعرض المسرحي، تأخذ في اعتبارها كل الجوانب المتعلقة به بدءا من النص ونهاية باستجابات الجمهور وبالتالي فإنه يقدم تفسيرات متعددة في تحليل خبرات المسرح.

ومن خلال تحليل طبيعة وتنوع التكوين الثقافي الخاص بالمشاهد والعمل المسرحي، فإننا سوف نقترب من تحليل الأشكال الخاصة بالتلقي، ومن الممكن أن نصل إلى مزيد من الفهم المناسب للعمليات التأويلية الخاصة بالمنتج، الذي يهدف إلى الجمع بين الترفيه والمناقشة، والاستفادة من الاقتراحات والتوجهات الاجتماعية التي يجري توظيفها في إطار أهميتها للجمهور.

فالجمهور إذن محور أساسي في المنتج المسرحي النهائي، واستجاباته - سواء كانت بالإيجاب أو بالسلب - تؤثر في المسرحية، فهو يملك الاختيار من بين استجابات عديدة متاحة، فهو يستطيع أن يرفض الدخول في إطار المعاني المطروحة، ويستطيع أيضا أن يختار خبرة ثقافية مخالفة لما هو مطروح عند تلقيه للمسرح.

ولكن من الذي يرتاد المسرح المصري بشقيه الدولة والخاص؟ سؤال طالما أجبنا عنه من دون دراسة علمية اجتماعية، تأخذ في اعتبارها المحددات الخاصة بدراسات التلقي؟ وتتفرع التساؤلات حيث تكون كالآتي:

- ما خصائص جمهور المسرح المصري بنوعيه (مسرح الدولة، ومسرح القطاع الخاص) من حيث «السن والنوع والتعليم والمهنة»؟

- ما الدوافع التي تؤدي بالمتفرج إلى حضور عرض مسرحي بعينه؟

- ما عادات الارتياد لدى جمهور المسرح بنوعيه؟

- ما موقع المسرح بالنسبة إلى الجمهور من بقية وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى وبصفة خاصة السينما؟

ما رؤية الجمهور تجاه بعض القضايا المسرحية (الخروج على النص، أسعار التذاكر، مواعيد العروض، الدعاية والإعلان، الخدمات المقدمة داخل المسرح، الموضوعات التي يجب أن يعالجها المسرح، ما يعجبه، وما لا يعجبه، نوعية المسرحيات المفضلة لديه؟.

كل هذه التساؤلات حول بحث «جمهور المسرح المصري .. دراسة ميدانية» الذي أجراه المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية على عينة من جمهور مسارح الدولة بلغت ١١٦٢ مفردة، ومن مسارح القطاع الخاص ٨٤٩ مفردة خلال الموسم الشتوي ١٩٩٨-١٩٩٩ ومسارح مدينة القاهرة، وقد جرى تطبيق استمارة «استبار» على الجمهور داخل المسرح، وبلغ حجم العينة الكلية ٢٠١١ متفرجا، وأظهرت النتائج الآتية:

خصائص العينة

أ - النوع

أظهرت النتائج ارتفاع نسبة الذكور عن الإناث، حيث بلغت النسبة لدى الذكور ٨٥,٨٪ وكانت نسبة الإناث ١٤,٢٪.

ب - العمر

تبين أن أكثر الفئات العمرية ارتيادا للمسرح هي الفئة الواقعة في المرحلة من ٢٠ إلى أقل من ٣٠ سنة، حيث مثلت نسبة ٤٦,٢٪ لمرتادي مسرح الدولة و٥٣,٩٪ لمرتادي المسرح الخاص و٤٩,١٪ من العينة الكلية.

جـ - الحالة الاجتماعية

اتضح أن أعلى نسبة للمرتادين، على مستوى قطاعي المسرح، هي فئة غير المتزوجين، حيث مثلت نسبة ٦٣٪ لمسارح الدولة، ٧٠,١٪ للمسرح الخاص.

د- المستوى التعليمي

أشارت البيانات إلى أن غالبية مرتادي دور العرض المسرحي من ذوي المؤهلات الجامعية، وتفاوتت النسبة بين مسارح الدولة، فبلغت ٦٨,٦٪ في مقابل ٧٣,٥٪ للمسرح الخاص، بينما تكاد تنعدم نسبة الأمية بين مرتادي المسرح، مما يدل على أن المسرح له سمة خاصة حيث يجذب إليه المتعلمين.

هـ المستوى الوظيفي

تبين أيضا من خلال النتائج أن غالبية المرتادين لدور العرض المسرحي التابعة للدولة، هم من أصحاب المهن العليا حيث مثلوا نسبة ٣٦,٢٪، أما فئة الطلاب فقد مثلت نسبة ٣٣٪، وبلغت نسبة هذه الفئة في مسارح القطاع الخاص٤٤,٣٪.

الملامح العامة للتردد على المسرح

أظهرت النتائج أن أكثر من نصف العينة أقروا أنهم يأتون إلى المسرح في أي يوم، إلا أن أكثر الأيام تفضيلا هو يوم الخميس، فقد حظي بتفضيل ٢٩,٩٪ من جمهور مسرح الدولة، في مقابل نسبة تفضيل تقدر بـ٢٤٪ من جمهور المسرح الخاص، ومن أسباب اختيار هذا اليوم وجود إجازة بعده أو لأنه إجازة في حد ذاته. أما عن أكثر الأوقات التي يتردد فيها الجمهور على المسرح، فقد أشار أكثر من نصف العينة ٥٠,٥٪ إلى أن ذلك يتوقف بدرجة كبيرة على العروض المقدمة، وأكثر من الربع أي نسبة ٢٦,٥٪ أكدوا أن ذلك يكون لكل مسرحية جديدة، وقد تقاربت النسب لدى جمهور مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص.

سلوك التردد

بالسؤال عن الهدف من دخول المسرح، اتضح أن ٤٩,٢٪ من عينة الجمهور الكلية، أكدوا أن الهدف هو التسلية، بينما أقر ٥١,١٪ أن الهدف ناتج عن حبهم للمسرح، وأشارت نسبة ضئيلة إلى أن الهدف يرجع إلى مشاهدة البطل والبطلة، ومثل عنصر التسلية قمة الأولويات التي تحدو بالمتفرج للذهاب إلى المسرح، وذلك بالنسبة إلى جمهور المسرح الخاص حيث جعلوه الهدف الأساسي.

وأشارت النتائج إلى أن سلوك التردد لدى ٦٢,٥٪ من العينة الكلية، هو سلوك جماعي يرتبط بمصاحبة الأصدقاء، وكان ذلك بالنسبة

(فارس ايد الهون) المسرح الكوميدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عزة الحسيني وحمادة سلطان ونهاد أبو العينين

إلى عينة جمهور مسرح الدولة والخاص.

وإذا كانت اختيارات المتفرج وقراراته ترتبط دائما بالثقافة المحيطة به، ففي المرحلة المبدئية تنبع من أفراد وجماعات صغيرة، وقد أشارت النتائج إلى أن الأصدقاء يلعبون دورا محوريا في سلوك المتفرج فيما قبل العرض، أما بالنسبة إلى اتخاذ القرار بشأن الذهاب إلى مسرحية بعينها، فقد أشار ٣٩,٦٪ من عينة الجمهور إلى أن الأسرة والأصدقاء هم متخذو القرار.

معوقات التردد

فيما يتعلق بالمعوقات الخارجية التي تقلل من تردد المتفرج على المسرح، تبين أن عدم وجود وقت فراغ يعد العائق الأول الذي يقلل من التردد على المسرح، وقد مثل عائقا لنسبة ٥٤,٧٪ من عينة الجمهور الكلية، وعائقا لنسبة ٦٠,٩٪ من جمهور مسرح الدولة، ولنسبة ٤٧,٤٪ من جمهور المسرح الخاص. وكان ضعف مستوى المسرحيات عائقا نحو المزيد من التردد على المسرح لنسبة ١٧٪، وصعوبة المواصلات لنسبة ٧,٢٪، أما ارتفاع أسعار التذاكر، فقد وجد عائقا لنسبة ٣٨,٩٪ من عينة الجمهور الكلية، وعائقا لنسبة ٢٥٪ من جمهور مسرح الدولة، في مقابل ٥٥,٢٪ من جمهور المسرح الخاص، أما عن العقبات داخل المسرح، فقد تركزت في سوء حالة الخدمات الموجودة بالمسرح، حيث مثلت نسبة كبيرة لمسارح الدولة.

وقد أقرت بذلك نسبة ٦٠,١٪ من جمهور مسرح الدولة، في مقابل ٣٣,٨٪ من جمهور المسرح الخاص، إلى جانب انخفاض مستوى جمهور المسرح الحالي، كذلك أشار الجمهور إلى سوء التهوية والتدخين، وأكدت نسبة ١٨,٣٪ على رداءة الصوت، ونسبة ٢٠,٨٪ على سوء حالة دور العرض، وأكد الجمهور أن هذه المعوقات والمضايقات تؤدي إلى منعهم من الذهاب إلى المسرح.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تفضيلات جمهور المسرح

أشارت نسبة ٧٢,٥٪ من عينة الجمهور إلى أنهم يفضلون الذهاب إلى المسرح في وقت فراغهم، وعزوا ذلك إلى الرؤية الحية في المسرح.

أ - الموسم المسرحي

أشارت النتائج إلى أن غالبية الجمهور يجيئون إلى المسرح في أي وقت، وأن الحضور غير مشروط بموسم معين. إلا أن الموسم الصيفي ارتفعت نسبة تفضيله عن الموسم الشتوي، وقد أقرت نسبة ٦٣,٢٪ من عينة الجمهور بأن مجيئهم إلى المسرح يكون في أي وقت، بينما أشارت نسبة ٢٧,٥٪ من العينة إلى أنهم يفضلون المجيء في الموسم الصيفي.

ب- نوعية المسرح المفضل

فيما يتعلق بنوعية المسرح المفضل، ذكر ١٩,٩٪ من الجمهور أنهم يفضلون القطاع الخاص، و٤٥,٦٪ يفضلون مسرح الدولة، و ٢٢,٨٪ يذهبون إلى الاثنين، و١١,٦٪ أن ذلك يتوقف على نوعية العروض المقدمة في أي منهما.

أما أسباب تفضيل المسرح الخاص فكان من أهمها: تقديم الأعمال المبهرة، والرغبة في الضحك، بينما أشارت نسبة ٥٢,٤٪ إلى إمكاناته الأفضل، بينما ذكرت نسبة ضئيلة - تقدر بـ ٨٪ - إلى أنه يقدم أعمالا هادفة.

أما عن أسباب تفضيل مسرح الدولة، فقد أظهرت النتائج أن نسبة ٧٥,٦٪ من عينة الجمهور الكلية أكدت أنه يحترم الجمهور ولا يوجد فيه إسفاف، بينما أشارت نسبة ٩,٣٪ إلى أنهم يستطيعون مصاحبة أسرهم، أما عن مدى ملاءمة الأسعار، فقد أقرت نسبة ٥٣,٣٪ إلى أن أسعار التذاكر بمسرح الدولة في متناول اليد.

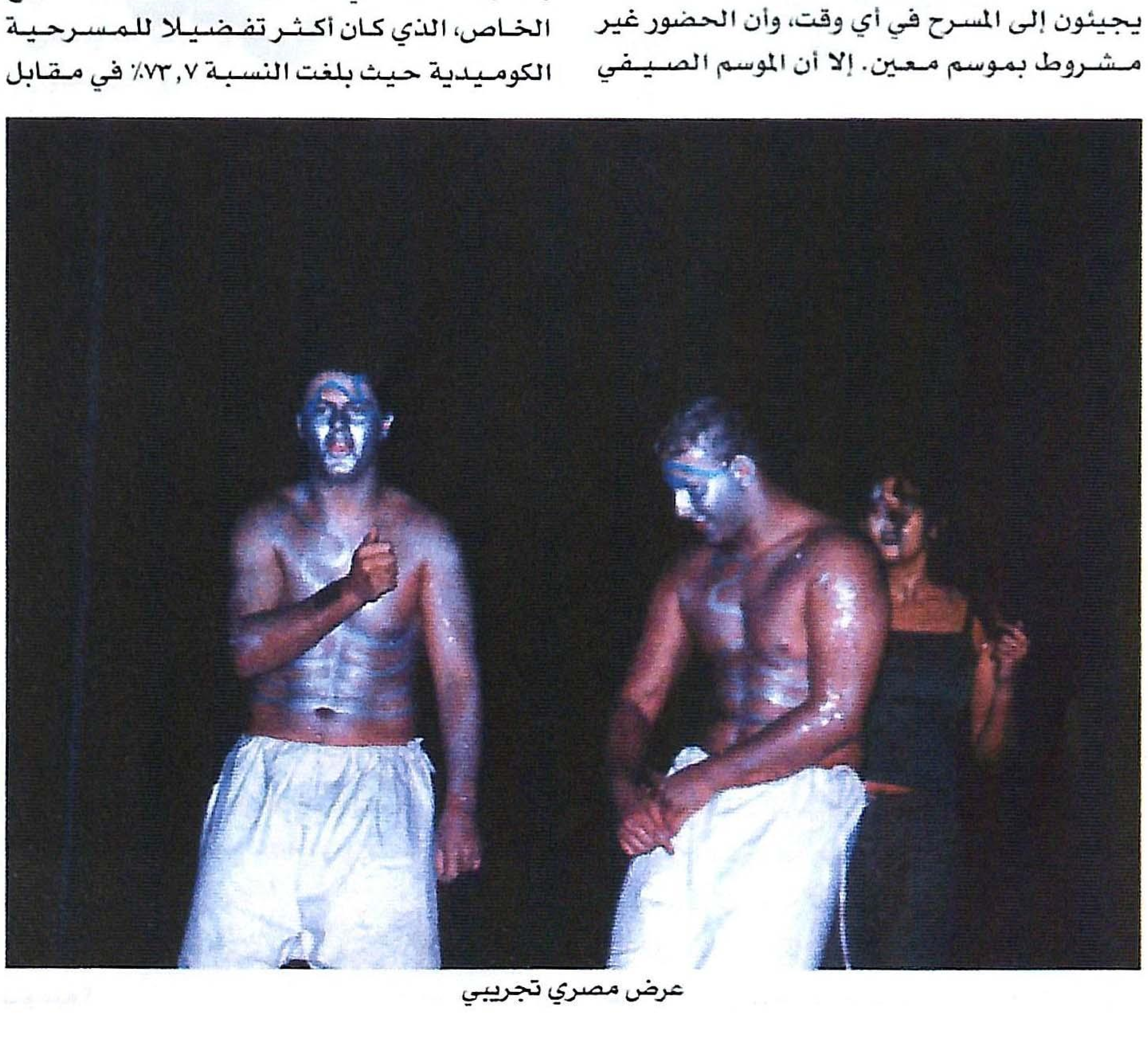
وقد اتضح أن أكثر الفئات تفضيلا للمسرح الخاص فئة الطلاب، حيث أشارت إلى ذلك نسبة ٥٢,٥٪ من الذين فضلوا القطاع الخاص. أما من فضلوا مسرح الدولة، فكانوا من ذوي المهن العليا، وأيضا فئة الطلاب، حيث كانت نسبة الفئة الأولى ٣٠٪ في مقابل ٣٠,٦ للفئة الثانية ممن فضلوا مسرح الدولة.

جـ - نوعية المسرحيات المفضلة لدى الجمهور

احتلت المسرحية الكوميدية قمة التفضيلات، فقد أشارت نسبة ٥٢,٢٪ من عينة الجمهور الكلية إلى أنهم يفضلونها، ثم جاءت المسرحية الهادفة لتمثل نسبة تفضيل تقدر بـ ٤٦,٨٪، بينما حظيت المسرحية الاجتماعية والسياسية بنسبة ١٩,٢٪.

وكانت نسبة من فضلوا المسرحية الاستعراضية ٩,١٪، أما من فضلوا جميع النوعيات المختلفة من المسرحيات فكانت نسبتهم ٢١,٦٪.

وأظهرت النتائج أن نوعية المسرحيات المفضلة لدى جمهور مسرح الدولة هي المسرحية الهادفة بنسبة ٤٩,٧٪، في مقابل ٤٣٪ لجمهور المسرح الخاص، الذي كان أكثر تفضيلا للمسرحية الكوميدية حيث بلغت النسبة ٧٣,٧٪ في مقابل ٣٦,٤٪ من جمهور مسرح الدولة.



عرض مصري تجريبي

وكان أصحاب المهن العليا من أكثر الفئات تفضيلا للمسرحية الاجتماعية والسياسية، حيث بلغت نسبتهم ٣٤,١٪ من مجموع من يفضلون المسرحية الاجتماعية والسياسية.

د - مواعيد الحفلات المفضلة

كان هناك تفضيل كبيرا لحفلات «الماتينيه» من قبل الجمهور، سواء كان هذا المسرح للدولة أو للمسرح الخاص، بينما لم تلق الحفلات النهارية تفضيلا، ويكادون يجمعون على عدم تفضيلها.

هـ - المسرحيات المعروضة باللغة الفصحى

أظهرت النتائج تفضيل جمهور مسرح الدولة للمسرحيات المعروضة باللغة الفصحى، بينما لم تفضلها نسبة ٦٠٪ من جمهور مسرح القطاع الخاص.

و - المسرحيات الأجنبية المترجمة

أكدت نسبة ٥٩٪ من عينة الجمهور الكلية، أنهم يحبون مشاهدة المسرحيات الأجنبية المترجمة، وفضلها نسبة ٦٦,٣٪ من جمهور مسرح الدولة، في مقابل ٤٩٪ لجمهور المسرح الخاص.

ز - مدى تفضيل الذهاب إلى السينما أكثر من المسرح

في تساؤل حول تفضيل ارتياد السينما عن المسرح، تبين أن ٣٩,٧٪ من عينة الجمهور الكلية، أكدت أنهم يفضلون الذهاب إلى السينما أكثر من المسرح، وأشارت نسبة ٢٦,٥٪ من عينة جمهور مسرح الدولة إلى أنهم يفضلون الذهاب إلى السينما، في مقابل ٥٧,٨٪ من عينة جمهور المسرح الخاص، ولم يفضل السينما على المسرح نسبة ٧٢,٩٪ من جمهور الدولة، في مقابل ٤٢,٢٪ من عينة الجمهور الخاص.

أما عن أسباب تفضيل السينما أكثر من المسرح، أشارت نسبة ٥٠,٣٪ من مجموع من أقروا بأنهم يفضلونها (أكثر من النصف من عينة الجمهور الكلية)، إلى أن الأسعار بالسينما أرخص من المسرح، بينما رأت نسبة ٥,١٪ أنه لا يوجد بها ابتذال، وأكدت نسبة ١٧,٣٪ ملاءمة المواعيد.

ورأت نسبة أخرى قدرت بـ ٢٤,٢٪ أن مدة العرض بها أقل، وأشارت نسبة ٥٣,٢٪ إلى كثرة وتنوع الأفلام بها. أما وجود الخيال والخدع السينمائية، فكان سببا للتفضيل عن نسبة ٣٢,٥٪، إلا أن نسبة ١٥,٩٪ رأت أنها لا تناسب ميولهم.

ح - أسباب تفضيل المسرح عن السينما

بالنسبة إلى أسباب تفضيل المسرح أكثر من السينما، ذكرت نسبة ٢٥,٦٪ من عينة الجمهور الكلية، أن الموضوعات في المسرح تعد أفضل من الموضوعات المطروحة من خلال السينما، بينما حظيت الرؤية الحية ومشاهدة الفنان بنسبة ٧٨,٩٪.

آراء الجمهور تجاه بعض القضايا المتصلة بالمسرح

أ - الخروج على النص

من أهم وأبرز القضايا المطروحة على الساحة المسرحية من قبل النقاد والجمهور - على حد سواء - كانت قضية الخروج على النص التي قد يؤديها البعض ويرفضها الآخر، نظرا إلى التجاوزات التي تحدث على خشبة المسرح، وما يحدث أيضا من حوارات خارجة، سواء كان ذلك بين الممثلين بعضهم وبعض أو بينهم وبين الجمهور، وعند طرح هذه القضية على الجمهور، نرى أن ٣٩,٣٪ من الجمهور يقبلونه، بينما رفضته نسبة ٨٥,٦٪، بينما قبلت به نسبة كبيرة من جمهور المسرح الخاص حيث مثلت نسبة ٥١,٦٪ في مقابل نسبة ٣٠,٣٪ من جمهور مسرح الدولة، مما يعطي

مؤشرا على أن مسألة الخروج على النص غير مقبولة بالنسبة إلى جمهور مسرح الدولة. وأظهرت النتائج علاقة واضحة بين ارتفاع السن ورفض الخروج على النص، فكلما ارتفعت السن، ازداد موقف الرفض من الخروج على النص، والعكس صحيح، فكلما انخفضت السن زاد قبول الخروج على النص: وقد اتخذت جميع الفئات المهنية موقف الرفض لهذه المسألة بنسبة تزيد على قبوله.

ب- قضية النقد

عن مدى متابعة الجمهور لقضايا المسرح من خلال وسائل الإعلام، أشارت النتائج إلى أن متابعة الجمهور للصحف أعلى من متابعته للتلفزيون والراديو.

فقد بلغت النسبة في الصحف ٣٦,٩ في المائة، وفي التلفزيون ١١,٤ في المائة، وفي الراديو ١,٢ في المائة، وأكدت النتائج أن نسبة الذين لا يتابعون من جمهور المسرح الخاص أعلى من جمهور مسرح الدولة، ومن أكثر الفئات العمرية التي لا تتابع الفئة العمرية من ٢٠ سنة إلى أقل من ٣٠ سنة، حيث مثلوا نسبة ٤٨,٧ في المائة من جملة الذين لا يتابعون.

أما عن رأيهم فيما يقال عن المسرح، أشارت النتائج إلى أن ٢,٣ في المائة من العينة الكلية للجمهور، أكدوا أن ما يقال عن المسرح في وسائل الإعلام منصف وموضوعي بشكل عام، بينما رأت نسبة ١٣,٤ في المائة أنه متميز.

إلا أن نسبة ٦٥,٢ في المائة اتخذت موقفا وسطا، حيث أشارت إلى أنه في بعض الأحيان يكون منصفا وفي أحيان الأخرى يكون متميزا.

أما عن رأي جمهور مسرح الدولة في هذه القضية، فقد أشارت نسبة ٢٥,٥ في المائة من عينته إلى أنه منصف وموضوعي، في مقابل نسبة ١٣ في المائة لجمهور المسرح الخاص. بينما أكدت نسبة ١٩,٢ في المائة من جمهور مسرح الدولة أنه متميز في مقابل ٥,٤ في المائة لجمهور المسرح الخاص.

إلا أن الذكور في كلا المسرحين أكدوا على أن النقد للمسرح منصف وموضوعي، بينما رأت نسبة ١٤,٤ في المائة من الإناث أنه أحيانا يكون منصفا، وأحيانا أخرى يكون متميزا.

ج - مدى ملاءمة سعر التذكرة

باستطلاع رأي الجمهور حول مدى ملاءمة سعر التذكرة في مسرح الدولة، نرى ذلك من أهم القضايا المسرحية، فربما تمثل هذه القضية عائقا كبيرا نحو ارتياد الجمهور للمسرح ، وقد أشار نحو ٩٠,٣ من عينة الجمهور إلى أنها ملائمة في مسرح الدولة، في مقابل ٩١,٤ في المائة يرون أن سعر التذكرة في المسرح الخاص غير مناسب.

د - استمرار دعم الدولة للمسرح

أكدت نسبة ٩٤,١ في المائة ضرورة استمرار دعم الدولة للمسرح، وأيدت ذلك نسبة ٩٦,١ في المائة من عينة جمهور مسرح الدولة، في مقابل ٩١,٤ في المائة من عينة مسرح الجمهور الخاص.

هـ - وظيفة المسرح من وجهة نظر الجمهور

رأت نسبة ٨٠,١ في المائة من الجمهور أن وظيفة المسرح هي التثقيف والتعليم، بينما رأت نسبة ٦٣,٨ في المائة أنها ترفيهية في المقام الأول.

وقد رأت نسبة ٨٧ في المائة من جمهور مسرح الدولة أن وظيفة المسرح - في المقام الأول - هي التثقيف والتعليم، وذلك في مقابل ٧٠,٦ في المائة لجمهور المسرح الخاص. بينما أشارت نسبة ٦١,٥ في المائة من عينة جمهور مسرح الدولة إلى أن وظيفته - في المقام الأول - الترفيه، في مقابل ٦٦,٩ في المائة لعينة جمهور مسرح القطاع الخاص.

وبالتالي، فإن النتائج تشير إلى أهمية توافر العديد من الأبعاد في العرض المسرحي المقدم، فلا بد من أن يحتوي على البعد التعليمي والتثقيفي في إطار ترفيهي.

في سوسيولوجية المسرح

إن طرح التساؤلات حول التغيرات التي تحدث في مجال الفنون، لا تنفصل بشكل أساسي عن البحث في التغيرات التي يشهدها المجتمع والتي مهدت الطريق أمامها، وفي بعض الأحيان كانت المحدد لها، وعند مناقشة مسألة التغير في الدراما، فإنه يتحتم وضعها في إطار علاقتها بالتغيرات على مستوى العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والمؤسسية والجمهور أيضا وكل هذا في إطار المجتمع ككل.

وعلى الرغم من مساهمة العديد من الأفرع والمجالات العلمية في التفاعل مع دراسات المسرح خلال السنوات العشر الماضية، فإن التقدم والتطور مازالا بطيئين في اكتشاف الحوار مع علم الاجتماع.

ويرجع تأخر الحوار بين دراسات المسرح وعلم الاجتماع إلى ثلاثة أسباب:

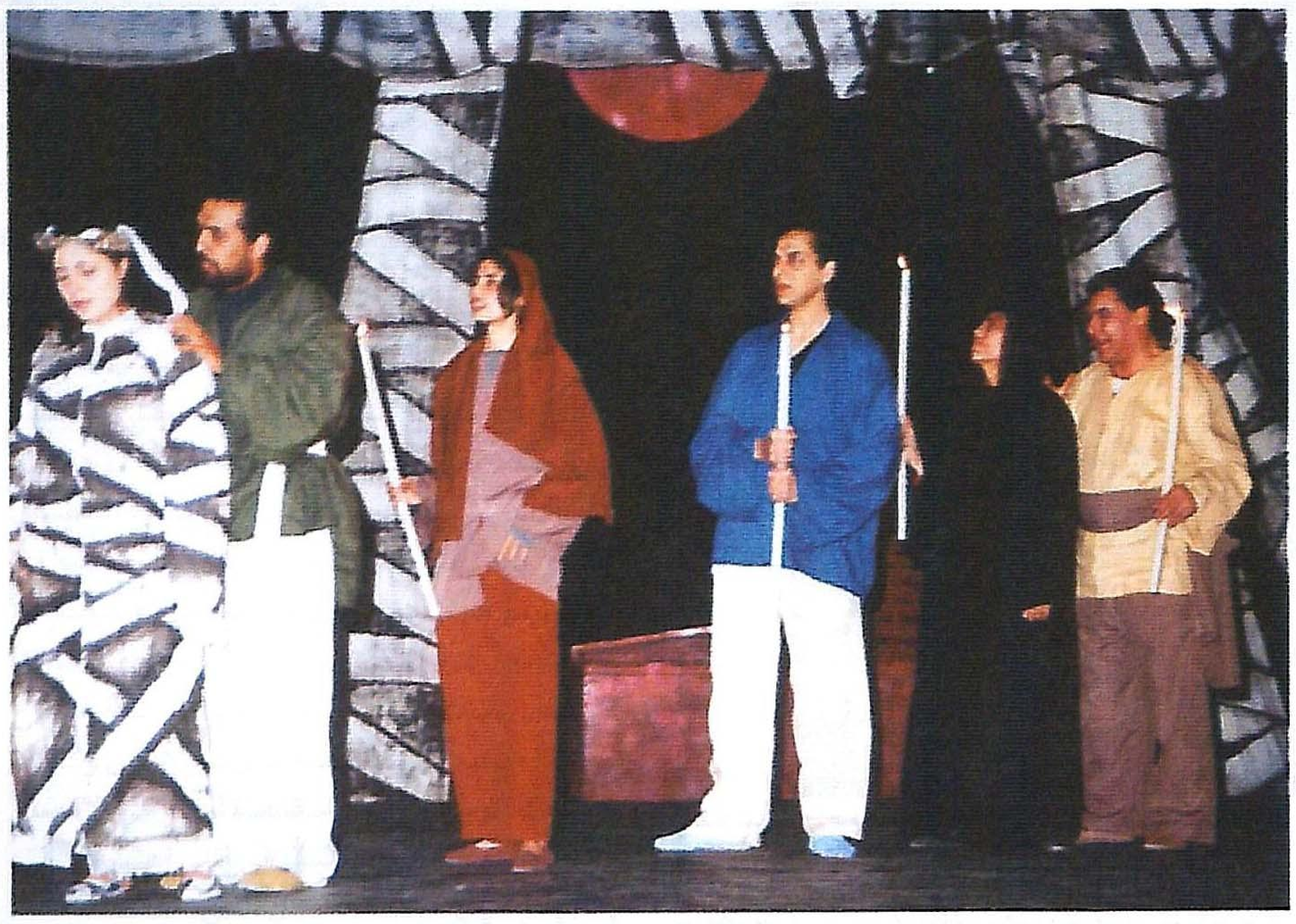
أولها: إن العلوم الاجتماعية كانت محدودة الحركات وضيقة المجال، فلم يكن هناك اهتمام بوجود سوسيولوجية للفن.

ثانيها: يرجع إلى اعتقاد ساد في مجال دراسات المسرح أن ثمة اختلافا وفجوة كبيرة بين فن المسرح والسوسيولوجيا.

ثالث هذه الأسباب: يرجع إلى أن مجالات وأهداف علم اجتماع المسرح لم تكن واضحة بالنسبة للبحث والنظرية.

وإذا كانت هذه الأسباب الثلاثة توضح عدم تبلور سوسيولوجية المسرح، فإن هناك مجالات أساسية لا بد من أن يهتم بها علم اجتماع المسرح، كأغراض ومعاني وقوة المسرح الكامنة في المجتمع، فهي بمنزلة موضوعات أساسية ومهمة بالنسبة إلى هذا المجال، كذلك يضطلع هذا الفرع المعرفي بتوضيح هذه الشبكة من الأعمال التي نسميها بالمسرح بما يحتويه من جماليات وفنون، وهي أكثر المناطق إشكالية، وفي الوقت نفسه شبكة اجتماعية، لا نستطيع القول بأنها مجرد نزعة فردية.

ويهتم هذا الفرع المعرفي - أيضا - بالبحث في الأعمال التي تعالج من خلال المسرح، وكيف تجري عملية التوليد الاجتماعي للمضمون والمحتوى، ولماذا يجري تشكيلهما على هذا النحو أو ذاك، ولمن تبث الرسائل التي يحتوي عليها هذا المضمون، وماحقيقة تغير المسرح مع الظروف السياسية والتاريخية والاجتماعية.



عرس الدم- لوركا

وهناك نقطة مهمة تتصل بالنصوص المسرحية، فحينما كانت محلا للدراسة، كانت تدرس أيضا من خلال مناهج سوسيولوجيا الأدب، ومن ثم انعكست عليها أيضا بعض السلبيات الخاصة بالدراسات التي تعالج الدراما والتي تنظر إليها كمجرد أداء، في حين أن الدراما لا تساوي الأداء، والكلمة المكتوبة للمسرح تكون للمسرح في مجموعه، وبالتالي لا يمكن إغفال التحليل الاجتماعي للنصوص المسرحية، على أساس أنها تنتمي بالفعل إلى سوسيولوجية المسرح بل يجب أن نأخذ في الاعتبار، عند تحليل النص المسرحي كلا من الجمهور، والأصول الاجتماعية للمؤلف، وأبطال الروايات أيضا. واهتمام مجال دراسة سوسيولوجيا المسرح بكل عناصر العمل المسرحي، وبصفة خاصة عنصر الجمهور، لا بد أن يجري من خلال العديد من الموضوعات ذات الصلة بالجمهور وتلقيه في المسرح، من خلال الكشف عن خصائص وسمات المسرح، والكشف أيضا عن الموضوعات المفضلة لديه، كذلك الرسالة المنتجة من العمل المسرحي، ومدى وصولها إلى كل فرد من أفراد الجمهور، بالإضافة إلى الفاعلية الكامنة في العمل المسرحي وكيفية تلقيها، وهو ما يسمى بسوسيولوجية التلقي، ثم بيان الطرق التي حاول من خلالها المسرحيون في فترة تاريخية معينة تغيير - ليس فقط - الفعل المستقبلي للجمهور، ولكن أيضا بنية المجتمع الجماهيري أيضا وطبيعة الثقافة الجماهيرية، وهناك قضية تتعلق بهذا المجال، تكمن في أن تأثير مثل هذه التغيرات يرتبط بالطابع الآني واللحظي السريع للتأثير الخاص بالعمل المسرحي؛ ويتخذ شكل الضحك والدموع والاستحسان وغيرها من صور استجابات الجمهور.

ولكن هل ما زال هذا الأثر هو الهدف الأساسي للعرض المسرحي؟ فقد أوضح كيرشو Baz Ker-shoue في دراسة له حول أثر العرض المسرحي In quest of Performance efficacy أن هناك اتجاها يرى أنه حتى في العروض التي تهدف فقط إلى الترفيه السريع، فإن هناك أهدافا بعيدة المدى للتأثير في الجمهور، من خلال تشجيع الميل إلى الهرب من الواقع إلى الخيال، ومن خلال دفع القضايا الاجتماعية والسياسية إلى خلفية الخبرة.

أما العروض ذات الأهداف العامة والجادة التي ترتبط بقضايا أخلاقية والتي تهدف إلى تعديل أو تأكيد أفكار وآراء الجمهور، فإنها تؤثر بالتالي في أفعالهم المستقبلية، وذلك بمجرد أن ينتهي العرض المسرحي ويرحل الجمهور، ليعود مرة أخرى إلى الاندماج في حركة الحياة الاجتماعية.

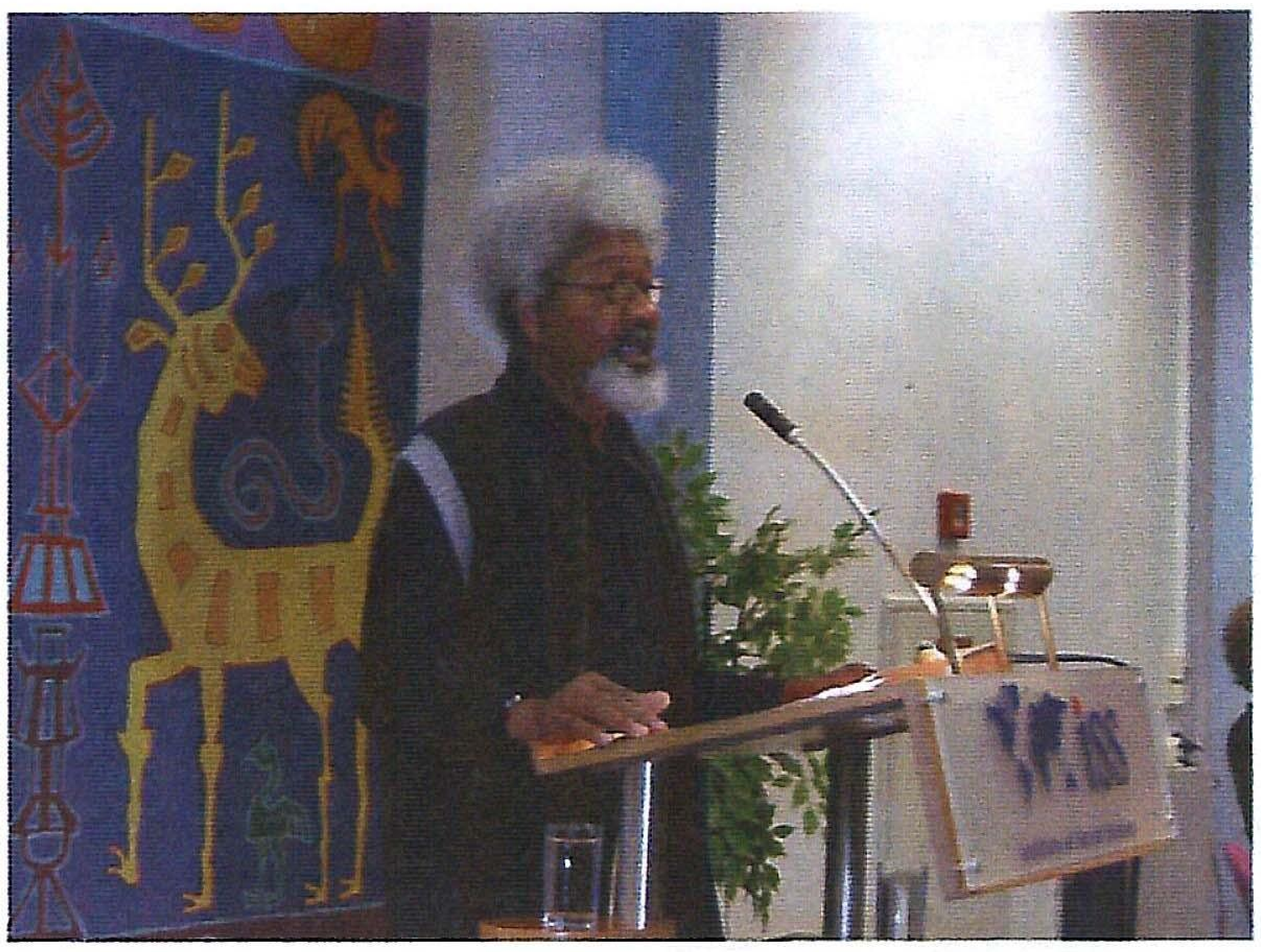
وهنا يطرح تساؤل حول إمكان قياس تأثير العرض المسرحي على سلوك الجمهور بدقة، وبالتالي يثار العديد من القضايا حول أثر الأداء المسرحي، الذي لا ينتج فقط من طبيعة المسرح، وإنما من علاقته بالنظام الاجتماعي بمعناه الواسع، وبكل تشابكاته الاجتماعية.

ولكن كيف يمكن أن تحدد العلاقة بين الأثر المسرحي وسلوك الجمهور التالي، أورد فعله بدقة؟ فالتحليلات النقدية تتجاهل - في معظمها - هذا السؤال، وتركز على القضايا الأقل صعوبة في تحليل العروض المسرحية.

وعلى الرغم من دعم هذا الاتجاه بعمل تجريبي، فإن أغلب الاقترابات كاستخدام الاستبانة على الجمهور، قد أسفر عن نتائج غير حاسمة.

وربما إذا أعدنا صياغة القضية بشكل آخر، على نحو إعطاء المزيد من الاهتمام بظروف العمل المسرحي - التي غالبا ما تكون مؤثرة - وإذا وسعنا نطاق التحليل أيضا إلى أبعد من العرض والإنتاج الفردي، من أجل فهم الحركات المسرحية في إطار علاقتها بالتغيرات الثقافية على مستوياتها المحلية والقومية، فإن ذلك سيؤدي إلى الكشف عن الأثر المسرحي على الجمهور ◆

«ديوان البقر» ناهد رشدي وأحمد حلاوة



كتب المسرح والشعر والرواية... وحصل على جائزة نوبل للآداب

الكاتب النيجيري "وول سونيكا": أنا أحيا بشكل أفضل في المسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال سنوات طويلة من العمل الإبداعي والسياسي الدؤوب، استطاع وول سونيكا، النيجيري ابن القارة السوداء، أن يحفر اسمه بارزا على خارطة الإبداع المسرحي العالمي... حيث لفت الأنظار إليه بمسرح ذي مذاق خاص، متشبعا بمحلية القارة وطقوسها وتقاليدها، في الوقت نفسه الذي يطرح فيه أفكارا ثورية عن الحرية والعدل والمساواة.

وول سونيكا الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٦، لم يقف إبداعه عند حدود المسرح، بل تجاوزه إلى آفاق الشعر والرواية والنشاط السياسي الجاد. وأصبح سونيكا علامة ذات معنى في عالم الإبداع العالمي، تستضيفه كبريات الجامعات الغربية ليلقي فيها محاضرات على طلبتها حول أدبه وفكره. وهنا حوار مترجم أجري في «معهد الدراسات الدولية» بجامعة بيركلي في الولايات المتحدة الأمريكية، ضمن سلسلة حوارات ينظمها المعهد تحت عنوان «حوار مع التاريخ».

بقي أن نشير إلى أن عالم سونيكا الإبداعي، والمسرحي خاصة، ليس غريبا على قراء العربية، فقد ترجم الكثير من أعماله المسرحية ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، ومنها «الطريق» و «مجانين اختصاصيون» و«الموت وفارس الملك»... وغيرها.

ترجمة: حسين عيد - مصر

مرحبا بحوارنا مع التاريخ. ضيفنا هو وول سونيكا، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب. وهو شخص مثمر بشكل غير عادي، فله إنتاج ثري، يتضمن مسرحيات وروايات وقصائد، ومقالات. يجمع الأستاذ سونيكا بين ثقافة قبيلة «يوربا» وثقافة غربية في نسيج فاتن، مع فهم حاذق لدراما وكوميديا الشرط الإنساني. ويعد سونيكا، كمدافع عن حقوق الإنسان، صوتا شجاعا للعدالة والحرية ونهاية الطغيان. وقد خاطر بحياته مرات ومرات، من أجل توضيح المبادئ الأخلاقية التي ترفد منظمة حقوق الإنسان، في كل من وطنه المحلي نيجيريا وحول العالم.

وهنا ترجمة للحوار الذي أجراه معه «معهد الدراسات الدولية» بجامعة بيركلي في الولايات المتحدة الأمريكية في ١٦ أبريل ١٩٩٨، ضمن سلسلة حوارات ينظمها المعهد تحت عنوان «حوار مع التاريخ».

الخلفية: السنوات الأولى

إذا استعدنا حياة وول الصغير من كتابك الرئيسي «آكيه Ake سنوات الطفولة»، ما القيم التي عركتها طفلا، فكانت الأكثر أهمية لسونيكا الناضج؟

يخامرني شعور قوي في وجود قدر من الثقة في النفس، وأتعجب ما إذا كان ذلك شيئا طيبا، لأنني بلغت النضج في جوانب عدة. وأعتقد أنه إذا آمن شخص بأي قضية، بشكل مطلق، فسيكتسب الثقة، واليقين الذاتي، كي يمضي عبر ممر حدث معين.

من أين جاءت مهارة الكلمات البارعة؟

يخامرني شعور بأنها من المحتمل قد جاءت من عائلة طويلة من غازلي الكلمة. وأعني بذلك عائلة ممتدة، عائلة كبيرة. كنت محاطا بها بشكل دائم، وكنت أستدعى بواسطة الخالات والأخوال ورفقاء أبي من المثقفين، الذين كان كل منهم من نوع معين يختلف عن الآخر. كانوا يحكون حوادث عرضية تدور حول أنفسهم وحول معارك ونزاعات. لقد نموت في جو كانت فيه الكلمات جزءا مكملا من ثقافة.

وكيف كانت مشاركة أمك؟

آه... كانت مشاركة بشكل لا نزاع فيه. أدعوها مسيحية متحمسة. كانت ممتلئة بالقصص أيضا، من نوع أكثر تدينا. كما افترض. لقد نمت أيضا في جو له مثل تلك التقسيمات الرمادية، بين - كما نقول - العالم المعيش والعالم فوق الطبيعي. وهكذا، كان لديها أيضا قصصها الخاصة، كي تحكيها.

ماذا كان إسهامك في ثقافة قبيلة «اليوربا» من أسلافك؟

حسنا، كنت محاطا تماما ومغمورا بعناصر ثقافة قبيلة «اليوربا» حتى المسيحيون فهموا أنهم يجب أن ينضووا تحت شروط ما أسموها ثقافات «وثنية Pagan». وللمثال، فقد وجد أحد أعمامي الكبار أن أفضل رهان له، كي يتغلب على أولئك المشايعين، هو أن يضع غنائيات مسيحية بلهجات البيجان الوثنية التقليدية. وهكذا، فإن أسلوب الاستغراب لم يكن ثقيلا فقط، ولا بعيدا أيضا، بل كانت هناك - بالإضافة إلى ذلك - ملابس الأسلاف الاستعراضية في شوارع ابوكينا التي تقع في مواجهة الكنيسة. وقد استفسرت عن أهميتها، وماذا تعني، وماذا تفعل، كنت مستثارا جدا. وإذا أعدت التجميع من كتاب «آكيه»، أجد أنني قد كبرت، كي أواجه بشكل مركب الملابس التنكرية والأقنعة نفسها، حتى أتعرّف على هويتها وسط شخصيات القديسين من زجاج نافذة الكنيسة المشرّب بلون ما. وهكذا، كان هناك انصهار دائم بين الصور، ولم أجد تعارضا بينها.

يعد الكتاب مذكرات طفل كتبه شخص ناضج. لكنني كنت مأخوذا بكيفية أن يتخلل ذهن الطفل العمل بتلك المقدرة على التوحد. وللمثال، حين ذكرت القداس، صدمني وصفك للمنزل الاستعماري بعروة الجرس التي كانت في واجهته، والتي سرعان ما توحدت مع رجال الدين الذين كانوا في ا لقداس، وما إلى ذلك.

هل ظل الطفل جزءا مهما من قدرتك الإبداعية حاليا؟

آمل وأتوقع ذلك. إنه نوع من التوحد اللحظي بين الأفكار، حتى لو كان ذلك التوحد قد عبّر عنه بصوت الكلمات، لأن ذلك تيسير أعتقد أن كل

الكتاب والشعراء قد وجب عليهم أن يحافظوا عليه إلى مدى معين. وقد ساعد القانون الكنسي أيضا أن يكون له رأس حكمة. وقد يسر تلك الأمور.

هل برز فرد معين كمعلم خاص، يعد الأكثر أهمية بالنسبة إليك كطفل؟

لست متأكدا تماما، ولا أظن ذلك. وربما إذا كان هناك أي شخص، فقد يمكن أن يكون مدرسي المبكر، السيد لاجيرجي، وهو ليس معلما خاصا بذلك المعنى، كنوع من تصوير دفق متبادل ناعم لحياة وتعليم ومتعة وكفاح ونقاش. وكان ذلك المدرس هو الذي اعتدت أن أمكث عنده، بطبيعة الحال، إذا لم أرد أن أذهب إلى المنزل. وقد آمن مبكرا جدا بي. لقد شجعني وقد ذهبت إلى فصله الدراسي أولا، حين أجبرت نفسي على الذهاب إلى المدرسة. وقد تمتعت في منزله بوجبة «بالميديان Palmedian»، التي كانت وجبة تقليدية. وهكذا توحدت معه بكتب، بوجبة «بالميديان» وبالخضراوات، والتعليم بشكل عام، وبالمناظرة أيضا، لأنه اعتاد أن يأتي ويناظر، وكان يجري مناقشات مع أبي. وهكذا، يمكنك القول، إنه إذا كان هناك أي شخص، فقد كان نوعا من خيط يصل بين مختلف عناصر الحياة، التي تصنع الإنسان في النهاية.

ما أكثر الكتب التي أثرت فيك وأنت طفل؟

لا أدري. يمكنني فقط أن أحدثك عما قرأت من كتب، وقد قرأتها ببساطة، لأنها كانت هناك. أتذكر أن أبي كان لديه مجموعة من أعمال ديكنز، أتذكر تشارلز ديكنز جيدا، كما كان لديه بعض كتب مختارات من الشعر. كان يقرأ لشعراء مثل تنيسون. أتذكر بعضا من أشعار براوننج. أظن أنني أتذكرها، وكانت صعبة جدا في ذلك العمر، لكنني قرأت فقط ما كان هناك. لذلك، يكون من الصعب جدا أن أتحدث عما أثر فيَّ.

سؤال آخر يأتي إلى ذهني حول تأثير التاريخ عليك، حتى وأنت طفل. كان الفصل الأخير من الكتاب حول منظمة لمجموعة من النساء أصبحت جزءا مهما من عملية مواجهة الاستعمار. هل يمكن أن تعقب حول تأثير تلك التجربة الشخصية عليك؟

أعتقد أنه عند استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، يظهر لها فورا تأثير غريب معتاد قد يكون متوقعا، لكنه اختلط مع اهتمام آخر إلى درجة أن شيئا قديما كان يحل محله. على رغم كل شيء، لم يكن يحدث كل يوم أن يكون لديك حدث مثل حركة النساء، تلك التي تنتقل من ركن من المدينة إلى آخر. لم يكن يحدث كل يوم أن يكون لديك فيضان عارم من النساء لمشاريع أبوكيتا لمدرسة النحو. لم يكن يحدث كل يوم أن ألفت النساء فعلا أغنيات يسخرن فيها من حاكم قوي مثل أليك لايوكيتا، بل حتى لم يكن هناك اعتياد عليها، لأنها كانت تحدث مع عمتي، مع أمي، مع جمهور النساء، ومع عمي الهائل الحجم، الذي عاملني أيضا كصديق. كان كل ذلك جوا محليا. وفي الوقت نفسه، كان هناك ذلك الزمن الذي تجري فيه تلك الأمور. وربما كان ذلك الحس من الاتساق، مع ذلك الخليط من المعتاد والأثري، قد ظل معي بقدر اهتمامي بصناعة التاريخ. ذلك نوع من الاهتمام بأن التاريخ غالبا ما يصنع من أكثر الأحداث الدنيوية، التي تمضي باتساق تاريخي هائل.

الكتابة

متى عرفت أو قررت أن تكون كاتبا؟

آوه، لا أظن أنني قررت أبدا أي شيء من ذلك النوع. أعتقد أن الأمر كبُر وكبر حتى أيقنت أنه ربما يكون ذلك ما أردت أن أفعله أكثر من أي شيء آخر. لا أظن أبدا، أنني أخذت قرارا حاسما حول ذلك.

كيف تكتب؟ هل يعتبر الأمر كفاحا طويلا للناتج حتى يبزغ؟

شيء واحد يمكنني أن أخبرك به، هو أنني لست كاتبا نظاميا. إنني لست واحدا من أولئك الكتّاب الذين عرفت عنهم أنهم ينهضون في الصباح، ويضعون قطعة من الورق في آلاتهم الكاتبة، ويبدأون الكتابة. ذلك ما لم أفهمه أبدا. يمكنني أن أكتب أياما بكاملها، من دون انتظار أن أفعل أي شيء آخر. وفي أوقات أخرى أتصور فكرة وأطورها ذهنيا. وأنا أعتبر أن عملية تصور فكرة مهمة تماما، مثل أن تجلس فعلا، وتضع كلمات على الورق.

ما العناصر التي تعد شروطا أساسية، من وجهة نظرك، من أجل أن تكون كاتبا؟

السماح لنفس الفرد أن تتشبع بظاهرة، بتجربة. بكلمات أخرى، هي القدرة على إخضاع ذات الفرد، اهتمام الفرد الشخصي الخاص بالظاهرة من حوله. ويمكنني أن أقول، بعيدا عن الطوق، إن هذا يعد من أهم الشروط الأساسية والعميقة.

قبل أن نتحدث عن المسرح، أريد أن أسألك عن مختلف التحديات التي تنتج تلك الأشكال الأدبية المختلفة، التي عملت عليها؟ أم هل يستوي الأمر، فأنت شاعر، وكاتب مسرح، وروائي، وكاتب مقال؟

حسنا، أقول قبل كل شيء، إنني أحيا بشكل أفضل في المسرح، وهو ما يتحقق بشكل طبيعي حين أدخل مسرحا خاليا، ومن دون أن أفعل أي شيء. هناك شيء حول المسرح يجعل أطراف أصابعي تشعر بوخز خفيف. ربما كان ذلك بسبب أنني جئت من مجتمع غني بالتقاليد المسرحية، وأنني شاهدت منذ طفولتي الأشكال التقليدية للمسرح، وأنها أصبحت بالنسبة إلي رسائل منطقية للتعبير بعمق عن بعض من أكثر مشاعري بداهة، بعمق إذا شئت، وشعرت بتجارب مادية لبيئتي.

لكن هناك تجارب معينة، مختصرة، تعتبر منمنمة في صورتها، وهو ما يجعل القصيدة الحالة المنطقية للتعبير عنها. وبطبيعة الحال، يتطلب شكل المقال جدلا معينا. وقد جاءت الرواية، بالنسبة إلي، مصادفة. فأنا لا أعتبر نفسي روائيا. وإذا تذكرت روايتي الأولى «المفسرون»، أجد أنها قد نتجت عن حالة من إحباط. لكن حين أكتب مسرحية، فإنني أستمتع بصحبة ذهنية، وأفكر في تلك الصحبة، التي أكتب من أجلها. أتذكر أنني حين كنت أكتب «المفسرون»، كنت محروما من الصحبة في ذلك الوقت من أشياء معينة، كنت محتاجا إلى أن أسجلها. دائما ما أعتبر «المفسرون» حدثا، فأنا لا أعتبر نفسي روائيا حقيقة. لقد نتجت بالمصادفة بشكل تام.

مسرح

قلت إن «المسرح أكثر من مجرد نص... والمسرح هو الشكل الفني الأكثر ثورية». ماذا عنيت بذلك؟

إنه أمر بسيط، لأن المسرح ميّال جدا إلى الانتقال الذاتي. إنه يتغير طوال الوقت، ويستجيب للجو. وهناك نوع من الديناميكية حول المسرح، وهذا النوع الديناميكي يعبر عن نفسه، أولا وقبل كل شيء، من خلال علاقة مع البيئة التي يقام عليها، ومن ثم مع المشاهدين، طبيعة المشاهدين، ونوع المشاهدين. إنه ذلك الحيز، حيز التفاعل المشترك بين النظارة وخشبة المسرح، ولذلك ليس هناك حفلتا مسرح متماثلتان. ويمكن للمسرح أن يستجيب فوريا، وهو ما أسميه «المسرح المشارك Guerrilla»، الذي يمكن أن يستجيب بشكل فوري. يسميه بعض الناس مسرحا حيا، يسميه آخرون مسرحا صحافيا. لكن مهما كان أمره، حتى لو كان مسرح شارع، يمكنه أن يستجيب فورا للأحداث والتغير في نمطها. إنه يستجيب للديناميكية في أي موقف.

إنه تجاذب بين مقدمي المسرحية على خشبة المسرح والنظارة الذين يشاهدون، حيث يكون هناك أمل في أن يحدث نوع ما من انتقال.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

تلك أرض غامضة تُرفد بانتظام بوساطة خطوط قوة من كلا الجانبين، وأعتقد أن ذلك هو ما يخلق فعلا سحر المسرح.

قلت «إن المسرح هو الشكل الأكثر اجتماعية من بين أشكال الفن»، فماذا عنيت بذلك؟

حسنا، دعنا نأخذ للمثال لوحة تشكيلية. أنت تذهب إلى معرض فني، وتستجيب للأعمال الفنية التي في المعرض، وهو أمر متوازن. نعم، يمكنك أن تناقش اللوحة مع المشاهد القريب، أو قد تناقشها فيما بعد. وهذا أمر طبيعي تماما، لأنه يوجد في ذلك التصرف جذب اجتماعي لهذا الاتصال الفردي بين اللوحة والفرد. يحدث الأمر نفسه مع كونشرتو موسيقي، فهناك نوع من امتصاص بوساطة كل فرد بمستويات مختلفة من الانفعال في الاستجابة للكونشرتو الموسيقي. لكن المسرح يمتلك، وبسبب من طبيعته، لكل من النص والصور ومؤثرات الوسائط المركبة، قاعدة أوسع في الاتصال مع النظارة، وهذا هو السبب في أنني أعتبره الأكثر اجتماعية بين مختلف أشكال الفن.

قلت، مبكرا اليوم، في حديث مع الطلبة في حرم الجامعة، إنك آمنت أن مركز ترابط أي تجمع هو المكان، حيث يمكن أن يكون للمسرح أعظم تأثير اجتماعي، فما تعليقك؟

نعم، ليس هناك أي شك حول ذلك. لقد ميّزت بين المسرح من أجل الاجتماع والاسترخاء، أو حق التساؤل حول التجربة، من أجل الانفعال، وهو نوع من المسرح مصنوع جيدا في برودواي، ووست إند، كعمل كامل، بنجوم، وحتى بومضات من عبقرية، وحقيقة هو تجربة فريدة. لقد ميّزت ذلك عن المسرح الذي ينشأ من التجمع ويعود إليه، محتلا مكانا فيه. وهناك أشكال عديدة من ذلك النوع. هناك مسرح يشجع جانبا من التجمع، كي يخرج أفكاره، التي جرت بمشاركة منفصلة أو بوساطة قطب مشارك في علاقة مع ذلك التجمع. هناك مسرح آخر، هو ما أطلق عليه «المسرح المشارك Guerrilla»، حيث تدرس مجموعة موقفا يحدث في تجمع وتستجيب له. إنهم أولئك الذين يخرجون تلك المشكلات عن القياس مسرحيا. ومن الواضح أنهم يمتلكون ممكنا انتقاليا، هل نقول، أعظم من المسرح في برودواي.

كنت في جامايكا منذ فترة وجيزة، حيث عملت بداخل مدينة للصبية، حول الموضوعات نفسها التي نتحدث عنها.

نعم، إنها واحدة من أسعد التجارب التي عشتها منذ أن ذهبت إلى المنفى. وكانت عملية خلاقة جدا، فصل إضافي خلاق، امتدحته بشكل كبير، وكان له تشعبات لم أكن أتوقعها. لقد أخرجت مسرحية «بهجة لمنطقة الولد»، في كنجستون بجامايكا، وهي فرصة اقتنصتها، لأنني أعرف كنجستون بشكل جيد جدا. لقد درّست هناك في الجامعة دوريا كأستاذ زائر. ولم أكن، مع ذلك، مهتما بمدى حقيقة عمق وجود متماثلات هناك بين، هل نقول، الشباب المحروم، لنقل الشباب المحروم في لاجوس والشباب المحروم داخل مدينة كنجستون. وهي بعض من الأشياء، التي فعلتها بشكل مماثل، كما سبق أن اعتدت أن أفعله في نيجيريا.

جمعت الصبية، كما تقضي بذلك قواعد مؤسسة مسرح أوريزون، التي أدرتها لعدد من السنوات في نيجيريا. جمعت فقط أولئك الصبية غير المدربين، الفقراء كلية، واستخرجت منهم مواهبهم الخفية، وحولتهم إلى شركتي المسرحية. فعلت شيئا مماثلا في كنجستون. أحضرنا أولئك الصبية، وراجعنا معهم، واندمجنا، لإنتاج مسرحية «بهجة لمنطقة الولد»، موسعين من أدوارهم. لكن بالإضافة إلى ذلك، أعدوا هم، عندئذ، أنفسهم في

"أنا أحيا بشكل أفضل في المسرح، وربما كان ذلك بسبب أنني جئت من مجتمع غني بالتقاليد المسرحية وشاهدت منذ طفولتي الاشكال التقليدية للمسرح"

مجموعة أطلقوا عليها «جماعة منطقة الولد» أو «شركة منطقة الولد»، وبدأوا يحضرون تجاربهم الخاصة حول مجتمعات الأقليات، ومصاعبها. كانت لديهم فعلا حياة رهيبة. وبدأنا نكتب اسكتشات صغيرة عنهم، حيث كانوا يعملون تحت رعايتي بطاقم صغير «الشركة وشركاؤها»، كما كانت تسمى، وهي مدارة تحت رئاسة شيلا جراهام. وتدريجيا، وضعوا برنامجهم المسرحي الخاص: اسكتشات وأغان تصور حياتهم وآمالهم وطموحاتهم وتجاربهم. وكان عنوان ذلك «صلوات حدودية». وهم الآن جماعة تعتمد على نفسها، وتعرض في كل مكان، ويصدرون مجلتهم الخاصة الصغيرة، التي تتكون من أربع صفحات، وتسمى «أخبار منطقة الولد»، وتتضمن مواد كاريكاتيرية، وما إلى ذلك وإنني أتطلع إلى أن أعود يوم أحد، فقط كي أرتاح معهم مرة أخرى، ولأرى كيف تطوروا، وحتى أتحدث معهم.

سجين سياسي

كان عملك كناشط سياسي وكاتب مقالات ومدافع عن حقوق الإنسان، قد أخذ منحى حاسما عند مرحلة معينة قبل الحرب البيافرية، التي بدت جهودك فيها، كي تمنع ذلك الصراع من الحدوث، وأصبحت بسببها سجينا سياسيا في نيجيريا لمدة سنتين، وقد حكيت تلك القصة في كتاب لك، بعنوان «مات الرجل»، فمن أين جاء هذا العنوان؟

جاء العنوان مباشرة من تلغراف أرسل إلي. كان الرجل، الذي مات ضحية الوحشية العسكرية، وكنت مهتما بتلك الحالة بشكل خاص كإحدى الحالات التي تحتاج إلى دعم وتقص ومجابهة القوة من أجل الكرامة الإنسانية. وكان هذا الرفيق، الخاص بهذه الحالة، قد عومل بوحشية بواسطة العسكريين، فقد كانت الحكومة - في ذلك الوقت - عسكرية، وبعد أن أجبرت على المنفى، وبينما كنت أكتب الكتاب، وأبحث عن عنوان له، أرسلت إلى الوطن طالبا معلومات حول هذا الشاب، وجاء تلغراف بالعنوان، «مات الرجل»، وقد بدا مناسبا تماما للكتاب الذي كنت أكتبه حول تجارب السجن.

ماذا علمتك تجربة السجن؟

كشفت لي تجربة السجن عن إمكانات عديدة، إمكانات غير محدودة من أجل حياة البشر. لقد وضعت في منعزل ضيق لمدة سنة وعشرة أشهر من المدة التي قضيتها في السجن وجاوزت العامين. كنت واعيا تماما بحقيقة أن مجهودا قد بذل من أجل تدمير ذهني، حين حرمت من الكتب، ومن أي وسائل الكتابة، كما حرمت من رفقة البشر. ولن تعرف أبدا مدى حاجتك إلى تلك الأشياء حتى تحرم منها. قد تقول لنفسك حين تكون حرا كم هو بائس أن تكون وحيدا، وقد تحب فترات وحدتك وتسعى إليها. بأن تجد طرقا لتنفرد بنفسك، حتى تستطيع أن تفعل ما تريد بعقلك وبنفسك.

ولكن حين تكون محروما من رفقة البشر لفترة طويلة، عندئذ تقدر قيمتها. وفي السجن يكون عليك أن تحيا، وهكذا ابتكرت كل أنواع التدريبات الذهنية، وهو ما كان مثيرا للدهشة. قد تمشي بشكل مختلف، وأحيانا بخطورة، ماضيا في ذلك النوع من التدريب الذي يمكنه أن يقود خطاك. لكنه أمر غير صحي تماما للإنسان، أن يقنع ذهنه أو ذهنها كلية من دون أي تزويد من مصادر أخرى.

ما الأكثر أهمية بالنسبة إليك في هذا السياق؟ أو هل توجد عدة استراتيجيات تستخدمها كي تحيا؟

لكوني قادرا على أن أستمر في الإبداع بشكل أو بآخر، ولكوني قادرا على أن أغطي مناطق مهملة بمعلومات، أوضحه بمثال واحد. كم كرهت مادة الحساب حين كنت في المدرسة. لم أستطع أن أنتظر حتى أسقطها لحظة أن أغادر المدرسة. هكذا كان الأمر. وقد مضيت فقط من دون أي شيء كان عليّ أن أفعله وهو الاعتماد على منابعي الخاصة. في السجن وجدت نفسي راجعا، أعيد تجميع تلك المعادلات الحسابية والهندسة والجبر، التي نفرت منها في المدرسة، والآن أعود إلى العمل معها، معيدا ابتكارها، معيدا اكتشافها، وواجدا منطقا لها.

وحينما خرجت لم أستطع أن أرى أي رياضيات، أو أي شيء آخر من ذلك النوع.

هناك لحظة مؤثرة في الكتاب. عندما وُضعت امرأة، بطريق الخطأ، في زنزانتك لفترة قصيرة، حين أدركت وراءك كحارس أو شخص ما يدير السجن إلى جانب البشر.

إلى جانب الشياطين.

إلى جانب الشياطين. أخبرنا، من فضلك، عما حدث، لأن هناك لحظة من الاستبصار في دورها وفي دورك.

نعم، حدث ذلك قبل أن أوضع رسميا في السجن، حين كنت لا أزال رهن التحقيق، لذلك كنت في زنزانة الشرطة، وكانت قد ألقيت معي في الزنزانة. كانت حقيقة غرفة حجز. وكانت في البداية متشككة، ربما ظنت أنني مجرد جاسوس، كما تعرف. وأنا أعتقد أنها لم تكن تتوقع أن تجد أي فرد في تلك الحجرة، ولم تكن تعرف أنني - أنا نفسي - رهن التحقيق. لقد كانت منسحبة جدا، ومتشككة جدا. وفجأة سقطت نظراتها علي، ورأتني مغلولا، في القيود. وهكذا ببطء وللمرة الأولى، اقتربت بنفسها كي تتطلع فعلا إلي، وكي تنظر إلى وجهي، وتتعرف علي. كان شيئا مربكا جدا، وفي لحظة تواضع انحنت إلى أسفل على قدمي وبدأت تبكي. كان فعلا مثيرا لذكريات حكايات المسيح، وتلك المرأة تغسل قدميه بدموعها. وبشكل ما كانت خائفة، ثم أصبحت قوية، كان علي عندئذ أن أواسيها، وأن أعيد التأكيد لها. كنت قد تقويت بالمثل. أصبحت قويا جدا من أجلها، ومن أجل أي شخص آخر في موقفها. وهكذا أصبحنا معا في نفسي، لذلك فقد صنعت لي في ذلك اليوم كثيرا من الخير، أكثر مما يمكنها أن تقدر.

كيف أثرت فيك تجربة السجن ككاتب بمجرد أن أطلق سراحك؟

إنه أمر شديد الصعوبة. لقد أثرت بكل أنواع الطرق.

أتذكر أنه، بعد عدة أيام، لم أستطع أن أحتمل كثيرا من الصحبة. كانت قد أصبحت كثيرة جدا بالنسبة إلي مرة أخرى، ولم أستطع أن أنتظر حتى أستطيع أن أبتعد وأعزل نفسي في مكان ما. ولحسن الحظ، دعاني صديق لي إلى مزرعة في قرية صغيرة في جنوب فرنسا، لكنني لم أجد فعلا أي سلام، أي سلام خلاق، أو إمكان للخلق، وقد أمضيت في تلك المزرعة عدة أشهر منفردا بنفسي، حيث كتبت مسرحية بعنوان «رفيقات يوربيديس» التي أجيزت بواسطة المسرح الأهلي في بريطانيا العظمى، وبدأت أكتب ثانية، لكن لم يكن الناتج فوريا، لأنني لم أستطع أن أعاود الكتابة لبعض الوقت.

ناشط سياسي

تقمصت بعد هذه الفترة دور ناشط سياسي. كان لديك ذلك الدور من قبل، لكنه بدا أكثر وجودا في عملك وفي أغلب ما كتبته حديثا، وقد سبق أن كتبت منذ عقود «البلاء المفتوح للقارة»، الذي كان حول الطغيان الموجود حاليا في نيجيريا، وهو ما يعد ضد جنرال أباشا، الذي يستحوذ حاليا على السلطة، ما تأثير ما تفعل من أجل فكرة نيجيريا موحدة؟

حسنا، لقد كنت على وشك أن أجري تصحيحا صغيرا. إنني لم أصبح نشطا أكثر إلى ذلك المدى بعد سجني، بل إنه بالأحرى ذلك الموقف في نيجيريا الذي عجل بنشاطي إلى تلك الدرجة من اكتشافه، والذي كان يجب أن يتصاعد تبعا لذلك. فليس هناك شيء أحببته، حين خرجت من السجن، أكثر من أكون قادرا على أن أقول لنفسي، وأنا أثق أنني فعلا قلت لنفسي، إذا كان ذلك ما يريده الناس... تذكر أنه كانت هناك ديكتاتورية عسكرية في الوقت نفسه حين خرجت، حيث كانت البلاد لا تزال تحت رئاسة جنرال جووان. كانت تلك هي المرة الأولى التي ذهبت فيها إلى منفى اختياري، كي أبعد نفسي عن البيئة التي شعرت بأنني فشلت في أن أجعلها تفهم مغزى الحرب الأهلية، وعدم أخلاقيتها، ومضاعفاتها المستقبلية. بكلمات أخرى، كان لدى كل فرد إحساس بالشعور بالنشاط والخفة. لقد انتهت الحرب وبقيت الأمة معا. أصبحت الوحدة حقيقة. لم تعد توجد الأفعال الخارجة عن القياس، والمتضادات، التي أدت، في المقام الأول، إلى الحرب الأهلية. ثم ظهرت طفرة البترول. توقع الناس للقطر أن يفتقر نتيجة للحرب، لكن حدث العكس، كانت هناك أموال، ورأيت كل المجتمع من حولي، وشعرت بأن سؤال الكينونة، لم يعد صوتا صارخا في البرية، بل كان فقط مجرد إحساس بالعزلة. ولم يكن يزعجني أبدا أن أصرخ عاليا في البرية، لكنني عرفت فقط أن هناك خطأ عويصا، هو ذلك البرنامج الذي كانت تجلس عليه الأمة، كان قد تآكل وأصبح في طريقه السريع إلى الانهيار. وهكذا ذهبت إلى منفى اختياري، لأنني رأيت أنه إذا ما تعين عليك أن تقول أو تكتب شيئا في ذلك الوقت، فقد يسمع مثل آهة من ذلك الفرد المقهور الذي جاء من السجن، ولم يكن يريد أن يرى خيرا، ولا يريد أن يرى ازدهارا، بل يريد فقط أن يتفوه بما يسيء إلى العهد. كان مستحيلا بالنسبة إليّ أن أتكلم. وقد آمنت بشكل ما بكثير من الإحساس بذلك المعتقد «هذا هو، هذا هو الطريق الذي يريد المجتمع أن يكون عليه، لذا سأذهب بعيدا، لأكتب شيئا كي استعيد صحتي».

لكنني لم أغادر وحدي. لقد وجدت حين غادرت أن هناك آخرين شعروا بالشعور نفسه، وكان يمكننا أن نتقابل، يمكن أن يأتوا ويخرجوني، ويمكن أن نتحدث حول المستقبل. وقد وجدت أن إحباطهم وتشاؤمهم كان كبيرا جدا، مثلما كان حادا معي. وبطبيعة الحال، حين بدت الحقيقة، حين كان واضحا أن الديكتاتور ليس لديه أي نية على الرحيل، لأنه كان في الحقيقة مشغولا في نقل نفسه إلى حياة رئيس جمهورية، وكان مستعدا لتبديد المنابع. عندئذ بدأت العودة تدريجيا من المنفى، بعد أن أصبحنا متورطين في شؤون الأمة. لم يستمر الطلاق لفترة طويلة فعلا، وحتى أقول الحق ليس أكثر من ستة أشهر، ثم راحت الأشياء تمضي، بطبيعة الحال، من سيئ إلى الأسوأ في نيجيريا. وهكذا أصبحت متورطا بشخصي طبعا.

أخيرا، بم يمكنك أن توصي الطلاب، حتى يعدوا أنفسهم كي يكونوا كتابا، كأن يكونوا مثلا كتابا مسرحيين، شعراء، أو أي شيء آخر؟

حسنا، يتطلب كل الأمر بعضا من سحر. وأنا أعتقد أن أفضل عملية تعليم من أي نوع من السحر، هي أن ينظر فقط إلى أعمال الآخرين. وهذا لا يعني أنك ستكون متأثرا بهم، فأنا أعتقد أن هناك نوعا من عملية تبادل أوزموزي، حين يتشرب فرد ما يتشبع به من بدائل مختلفة دخلت في صناعة مسرحية، قصيدة...إلخ. وفي بعض الحالات يكون مطلوبا سحرا أكثر. فإذا كنت ستعد مسرحية على خشبة المسرح، فإنك ستتورط مع كائنات بشرية أخرى، ستتحرك حولها في حيز معين مع علاقاتهم المكانية، حيث يجب أن تستجيب للمنطوقات النصية لمختلف الشخصيات. لذا سيكون هناك سحر أكثر ارتباطا بالمسرح، وفي الفنون المسرحية، ودعنا نقل إنه سيوجد حتى في أشكال معينة من الشعر. إنها تختلف جميعا بعضها عن بعض. لكن الشيء المهم هو أن تستهلك فقط بقدر ما يمكنك، ثم تنسى كل ما استهلكته، لأنه خلال عملية الاستهلاك تكون قد بدأت فعلا في إنشاء نمطك الإبداعي الغريزي، حتى من دون أن تعرف ذلك، ويكون الدرس التالي هو أن تجلس فقط وتكتب. وهذا كل شيء ◆

”كشفت لي تجربة السجن عن إمكانات عديدة وغير محدودة، وكنت واعيا تماما بحقيقة أن مجهودا قد بذل من أجل تدمير ذهني“

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

لم يكن سهلا على منظمي مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة، في دورته السابعة هذا العام خاصة، التغاضي عن الجروح المفتوحة في جسد الأمة العربية، ليس فقط بحكم القيادة الواعية له خلال السنوات الأخيرة، وإنما أيضا بسبب طبيعة السينما التسجيلية التي لا تعرف الهروب من اللحظة الراهنة إلى عوالم خيالية، ولا تختبئ خلف شخصيات روائية مفترضة تعيش في مدن فاضلة، بل هي ترصد لحظات التوهج الآنية، وتوثق الأحداث الجارية وفقا لرؤى الكاميرا الملتقطة لجزئيات الواقع المسجل، والمونتاج الذي يعيد بناءها في صيغة جمالية كلية تحمل بالضرورة رؤية صناع الفيلم لأحداث الواقع الملتهبة.

مهرجان الإسماعيلية الدولي للسينما التسجيلية والقصيرة

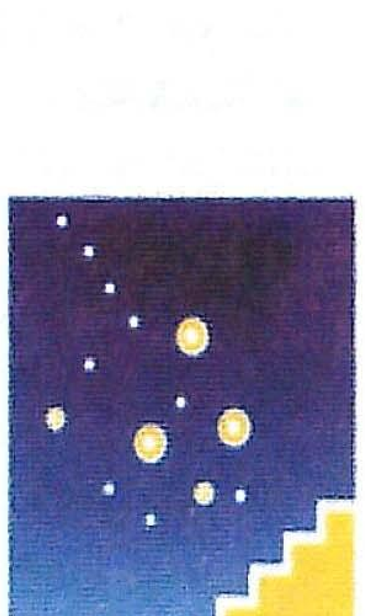
تجليات الجرح الفلسطيني

د. حسن عطية - مصر

لذلك كان لابد أن يتجلى الجرح الفلسطيني ويهيمن على الدورة الأخيرة للمهرجان، حيث بدأت فعالياته بفيلم «حرب» للمخرج الإيطالي بيبو دلبونو، الذي حضر حفل افتتاح المهرجان، وأكد أنه قد «صنع فيلما لا يعتمد على قوة التمثيل بقدر ما يعتمد على المشاعر والأحاسيس الإنسانية»، وهو يقدم في شريط فيلمه الممتد لساعة كاملة رؤيته الخاصة للصراع الفلسطيني الإسرائيلي، عبر صيغة شعرية حداثية تمزج ما بين العرض المسرحي، الذي قدمته فرقة المخرج المسرحية في فلسطين عام ١٩٩٩، والحياة التي يعيشها المواطن الفلسطيني بصورة دموية خارج جدران المسرح الذي يقدم فيه العرض، فضلا عن محاولته تبرير إقامة اليهودي العنصري لوطن له على هذه الأرض، التي احتضنت أخوته بحب غير مميز للعقيدة طوال قرون طويلة، بالعودة إلى معتقلات النازي وأفرانه، وهو التبرير التقليدي الذي قدمته الصهيونية العالمية والإعلام الغربي لإقامتها هذا الوطن العنصري على أرض قتلت ونفت أصحابها من فوق أديمها، مما يجرح شاعرية الفيلم بدس مشاهد مبتذلة من الماضي الأوروبي، ويجرح موضوعيته بتبرير مذابح صهاينة اليوم وتدميرهم للبيوت العربية بمذابح نازية الأمس، وقتلهم لأطفال يهود غرب أوروبا!

كما انتهت فعاليات دورة هذا العام بعرض فيلم «شخص غير مرغوب فيه» للمخرج الأمريكي أوليفر ستون، صاحب الفيلم التسجيلي الآخر الذي أنجزه في العام نفسه باسم «القائد»، عن الرئيس الكوبي فيدل كاسترو، والأفلام الروائية ذات الطابع الوثائقي مثل «نيكسون» عن الرئيس الأمريكي الأسبق، و«ج ف ك» عن رئيس الولايات المتحدة المغتال أوائل الستينيات جون كنيدي، فضلا عن أفلام «قتلة بالفطرة»، و«مولود في الرابع من يوليو» و«السماء والأرض» و«بلاتون» و«ويل ستريت»، وكلها أفلام مثيرة بدورها للجدل، وعلى حين ينجح ستون في فيلمه «القائد» في تسجيل حوار كامل لمدة ثلاثة أيام متصلة مع الرئيس الكوبي المحاصر في بلده من زعيمة هذا الزمان العولمي، وينقل إلى المتلقي رؤية هذا الزعيم عبر صوته وحركة يديه وعينيه، يعجز في فيلمه «شخص غير مرغوب فيه» ٦٠ دقيقة الذي يشير عنوانه إلى حالة الرئيس ياسر عرفات اليوم من وجهة نظر الإسرائيليين والأمريكيين معا، يعجز المخرج الأمريكي عن محاورة عرفات، والاستماع إلى رأيه مباشرة في الجرح الفلسطيني، وتقديم صورته الإنسانية إلى عالم لوثه الإعلام الصهيوني، وذلك بسبب الحصار الهمجي البشع لمقر الرئيس الفلسطيني، على رغم وجود المخرج لفترة طويلة في رام الله والقدس وتل أبيب، سجل خلالها لفيلمه شهادة سكان هذه المناطق، وحاور خلالها كلا من شيمون بيريز وإيهود باراك وبنيامين نيتنياهو، فضلا عن زعماء من قادة حماس وفصائل شهداء الأقصى، مقدما وجوها عربية ملثمة وأصواتا متشددة، وسلوكا حادا ومتعصبا، يبدو في عدم مصافحة زعيم حماس لمرافقة أوليفر ستون المسيحية عقب انتهاء اللقاء معه، لأنه متوجه إلى الصلاة، مما يدفع ستون نفسه للتعليق على هذا الموقف ونعته بالتخلف، وهو ما يرسخ لدى المشاهد الغربي الصورة التقليدية للمحارب العربي المسلم (المتعصب دينيا)، فضلا عن تعمد ستون إنهاء فيلمه بكلمات شيمون بيريز المعسولة والداعية إلى ضرورة نسيان الماضي ولغته القديمة المتجسدة في لغة العرب الزخرفية، وأهمية خلق لغة جديدة تنسى التاريخ وتتعلق بالمستقبل - من دون أن يقول لنا شيئا عن هذا المستقبل المطلوب من الفلسطينيين والعرب ونسف لغتهم الخاصة من أجله، ونسيان تاريخهم الحضاري، والذوبان فقط في العالم الجديد المصنوع خارج العقل العربي.

الماء المر - فلسطين



مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع

تكريم

ولم يتوقف حضور الجرح الفلسطيني على فيلمي الافتتاح والختام اللذين شاركا، منذ أسابيع قليلة، في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي، داخل برنامج «آفاق جديدة» خارج المسابقة الرسمية، وإنما وجدت فلسطين أيضا عبر أفلام أخرى مشاركة داخل المسابقة الرسمية، بل إن فلسطين هي واحدة من ثلاث دول عربية فقط شاركت مصر في التسابق على جوائز المهرجان، وعلى رغم الصعوبات التي يمر بها الإبداع الفلسطيني داخل وخارج الوطن المحتل، حضرت فلسطين بثلاثة أفلام هي: «اجتياح» لنزار حسن، الذي فاز بجائزة أفضل فيلم تسجيلي طويل، و«الماء المر» لميسون باشاشي ونورا سقاف في مسابقة الأفلام التسجيلية الطويلة، وفيلم «كأننا عشرون مستحيلا» لآن ماري جاسر في مسابقة الأفلام الروائية القصيرة.

كما حضرت فلسطين المهرجان من خلال تكريمه للمخرج الفلسطيني مصطفى أبو علي (مواليد الملحة بالقدس ١٩٩٤) وعرضه لثلاثة أفلام مختارة من أعماله المتميزة، هي «بالروح بالدم» ١٩٧٠، الذي جرى تصويره أثناء أحداث سبتمبر السوداء بالأردن وصوره الشهيد هاني جوهرية، وحاز جائزة أفضل فيلم تسجيلي في مهرجان دمشق السينمائي الدولي الأول لسينما الشباب ١٩٧١، وفيلم «عدوان صهيوني» عام ١٩٧٤، الذي يقدم رؤية صاحبه للقصف الجوي الذي شنته الطائرات الإسرائيلية على قريتين في الجنوب اللبناني استمر ليومين متتاليين، ودمر، ضمن ما دمر، مدرسة أطفال، أشبه بما حدث لمدرسة بحر البقر المصرية قبل ذلك بسنوات قليلة، وقد نال الفيلم جائزة السيمبوزيوم في مهرجان كارلو فيفاري السينمائي بتشيكوسلوفاكيا قبل تفككها، وفيلم «ليس لهم وجود»، الذي يسجل تدمير مخيم النبطية للاجئين الفلسطينيين في الجنوب اللبناني،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مؤكدا أن الإنسان الفلسطيني لم ينف بعد من فوق الأرض، بل مازال حيا وقادرا على الصمود والمقاومة حتى النصر. وحاز الفيلم «دبلوم شرف» من مهرجان لايبزج السينمائي بألمانيا ١٩٧٤، وجائزة اتحاد النقاد العرب في مهرجان قرطاج السينمائي ١٩٧٨، وقد أعلن مصطفى أبو علي في كلمته في افتتاح المهرجان، أن تكريم المهرجان لهو شرف كبير له شخصيا وللسينما الفلسطينية النضالية التي يحاول مع غيره تحقيقها منذ عام ٦٧، مشيرا إلى أن المبدعين الفلسطينيين قد نجحوا، إلى حد كبير، في تطوير أساليبهم الفنية ولغتهم السينمائية، بما يساعدهم على التعبير عن عدالة القضية الفلسطينية وعرضها أمام العالم.

تيم و توم

إلى جانب قسم البانوراما (٨٦ فيلما)، ضم المهرجان في مسابقته الرسمية ٧٦ فيلما في ثلاثة مستويات هي الفيلم التسجيلي: الطويل (١٤ فيلما) والقصير (١٤ فيلما) والفيلم الروائي القصير (٣٠ فيلما) وفيلم التحريك (١٨ فيلما)، وقد لاحظت لجنة جمعية نقاد السينما المصريين، وهي لجنة موازية، مع لجنة جمعية السينمائيين التسجيليين المصريين، للجنة الرسمية، لاحظت في بيانها الختامي «وجود مجموعة من الأفلام المتسابقة التي تخترق وحدة النغم، وتتجاوز النوع، وتمزج بين الأجناس السينمائية المختلفة»، وهو ما دفع باللجنة للتوصية «باستحداث مستوى رابع إلى جانب مستويات الفيلم التسجيلي والروائي القصير والتحريك، يمكن تسميته مؤقتا بـ«الفيلم التجريبي» يحتضن تلك الأشكال الجديدة المستعصية على التجنيس»، فمع رؤى وفنون الحداثة وما بعدها، ومع التحديات التي فرضها التلفزيون وقدرته الفائقة على تسجيل وتوثيق الوقائع الحياتية والأحداث الساخنة، ونقلها إلى متلقيها في أي مكان في العالم لحظة وقوعها، دخلت السينما عالما جديدا يتجاوز الرصد الموضوعي أو شبه الموضوعي لتظاهرة هنا أو هدم بيت هناك، إلى صيغة تركيبية جديدة تستفز المشاهد، وتستثير عقله لإعادة صياغة ما يراه على الشاشة من صور متلاحقة يتناغم معها أحيانا شريط الصوت، وغالبا ما يتعارض، مما يضاعف عملية المونتاج، ويخلق نظيرا لما يحدث على المافيولا في الحجرات المظلمة، في عقل المشاهد ذاته، حيث تحدث عملية تركيب أو مونتاج جديدة تعيد خلق الدلالات المتجلية في الصور المتجمعة، وإعادة قراءتها بصورة جديدة، مما يلغي اليقين الكامل، ويغيب الرسالة المحمولة عبر الفيلم في سديم عمليات التركيب المتعددة.

كأننا عشرون مستحيلا - فلسطين

> "فلسطين هي واحدة من ثلاث دول عربية فقط شاركت مصر في التسابق على جوائز المهرجان"

ويتجلى ذلك واضحا حتى مع الأفلام الراصدة لأحداث غير ملتبسة على أرض الواقع، خاصة أمام المثقف الواعي، ومع فيلم الافتتاح (حرب) الذي قدمه مخرجه الإيطالي في حفل الافتتاح بما اقتبسناه من كلمته في مقدمة هذا المقال، والذي أضاف أيضا «أنه مزج الرقص والغناء ولغة الجسد بالمشاهد التسجيلية والاستعراضات المسرحية»، ثم اختتم كلمته قائلا: «ولكن كل ما قلته لا علاقة له بالفيلم، فالفيلم الذي سترونه شيء آخر»، وهكذا يتحقق الفصل بين كلام الفنان وانتاجه الفني، ويرتد الفن إلى زمن الرموز المستغلقة على الفهم، وتهرب السينما من دورها الفاعل وسط جماهيرها الغفيرة، ويلتحف المثقف بالأسلوب انفلاتا من إعلان موقفه في مواجهة قوى الشر والتدمير المتحركة على أرض الواقع.

من بين أفلام التحريك الثمانية عشر المتسابقة في دورة هذا العام، برز الفيلم الفرنسي، الحائز شهادة تقدير لجنة النقاد، (تيم توم) للمخرجين رومان سيجاد وكريستل بوجواز، ومدته لا تزيد على أربع دقائق وعشرين ثانية، ومع ذلك فهو يثير العديد من القضايا والأفكار المطروحة اليوم وعلى مدى تاريخ البشرية، فهو يقدم صديقين يقف كل منهما في البداية على الطرف المقابل للآخر، وذلك على شريط السينما ذاته، ويهم كل واحد منهما بالتحرك اقترابا من الآخر، غير أن يدا عليا تهبط عليهما لتفرق بينهما، فيكرران المحاولة تلو الأخرى، وتتكرر معها عملية الفصل بالقوة بينهما، ويبدو أحدهما أكثر إصرارا من الآخر على تحقيق التقارب، فيواجه بالبطش إلى درجة إخراجه من مساحة الصورة المحددة على شريط الفيلم، فيسقط على شريط الصوت الأسفل، ويتحرك مع نبضات الموسيقى المرتفعة والمنخفضة، حتى تأتي نبضة عالية تعيده إلى شريط الصورة والصراع مرة أخرى مع اليد الباطشة، التي تبدأ في مهاجمته، فيهرب منها بالاختفاء خلف الشبابيك المحيطة بشريط الفيلم، مصرا على تحقيق التقارب، على رغم الضربات الموجعة له.

تيم توم - فرنسا

وعلى رغم أنه فيلم تحريك، ولا توجد به كلمة منطوقة واحدة، إلا أن الصورة فيه، أو بمعنى أكثر دقة البناء الصوري (السينمائي)، يبلور بشكل واضح رؤيته الثاقبة لعالم يسعى إلى التآخي، وقوى تعمل على التفريق، وتتعدد بالضرورة مستويات التفسير والتأويل لقوى الصراع في هذه العلاقة المضادة اليوم بين التآخي والتفريق، غير أن المعنى يظل واحدا داخل مستويات التفسير السياسي والاجتماعي والفلسفي من دون أن تتناقض لحظة، كما هو وارد في أفلام الالتباس المتعمد الأخرى.

برز من بين الأفلام التسجيلية الطويلة ثلاثة أفلام مثيرة للجدل، أولها الفيلم الألماني السويسري الحائز جائزة لجنة التحكيم الكبرى «أنس بغداد» ١١٢ق للمخرج العراقي الأصل الألماني الجنسية والمكتفي باسم مفرد له هو سمير، والفيلم الإيطالي، الحائز جائزة لجنة النقاد، «دون فيتاليانو» ٥٢ ق للمخرج باولو بيزانيلي، ثم الفيلم الأرجنتيني، الذي نافس الفيلم الإيطالي في مناقشات لجنة النقاد، «ريموندو»، وهو أطول الأفلام التسجيلية المعروضة في المهرجان بأكمله ١٢٧ ق، للمخرجين أرنستو أرديتو وبيرنا مولينا، ولا تتميز هذه الأفلام الثلاثة بموضوعاتها الساخنة فقط، وإنما بقدرتها أيضا على إعادة بناء الواقع (المصور) داخل بنية سينمائية جمالية تكشف ما لا يكشفه هذا الواقع لحظة تصويره، فالفيلم الأول الذي فاز قبل عدة أسابيع بجائزة مهرجان لوكارنو، يقدم لقاءات متقابلة متقاطعة مع أربعة من اليهود العراقيين الذين ولدوا في الثلاثينيات من القرن الماضي، ثم نزحوا في الخمسينيات إلى إسرائيل وعاشوا فيها، ممزقين بين وطنهم الأول الذي أجبر على أن يصبح عدوا لوطنهم الثاني، فضلا عن تمزقهم داخل وطنهم الجديد بين انتمائهم إلى اليهود الشرقيين (السفارديم) المجبرين على أن يعيشوا كمواطنين درجة ثانية في وطن يحكمه اليهود الغربيون (الأشكنازيم)، ووطن يدعي الديمقراطية وتحقيق المساواة بين يهود العالم فيفرق بين اليهود أنفسهم إلى جانب تفرقته بين اليهود وغير اليهود، إنه التمزق بين وطنين وانتماءين وثقافتين ولغتين، يتجلى على مستوى الصورة في هذا التقسيم غير المتوازن بين يسار الصورة، من وجهة نظر المشاهد، الذي تحتله صور الشخصيات المتحدثة مباشرة إلى الكاميرا، بينما تتوالى، بطريقة مبتكرة، مجموعة من صور الماضي ووثائقه والأماكن المتحدث عنها على يمين الصورة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تؤكد أحيانا ما يقال، وتتناقض في أحيان أخرى معه. كما يتجلى ذلك التمزق والانفصال فكريا في مواقف الشخصيات من الوطن الذي أضحت تعيش فيه، يستسلم البعض منها للأمر الواقع بحزن وتشاؤم، ويقنع البعض الآخر بفكرة أن الغد ربما يكون مختلفا بالنسبة إلى أبنائه الذين ولدوا في الوطن المستحدث من دون جذور، بينما يقدم الفيلم نموذجا خامسا ولد بالفعل في إسرائيل، وعاش وسط معاناة أهله العراقيين، ولم يستطع أن يعايش وطنه الجديد، فهاجر إلى الولايات المتحدة ليعيش فيها، ربما باعتبارها الأم الحانية للوطن الملفق، وهو نموذج الكاتبة إيلا شوحات التي ولدت في قلب الكيان الصهيوني، وفرت منه لتعمل أستاذة للدراسات السينمائية في نيويورك، وتصدر كتابا مهما بعنوان «السينما الإسرائيلية... شرق وغرب وسياسات التمثيل»، تستخدم فيه منهج البنيوية الذي تعلمته على يد أستاذها ومقدم كتابها، هذا المفكر الفلسطيني الأصل الراحل في الشهر الفائت إدوارد سعيد، وتكشف فيه عن العلاقة المتبادلة بين السياسة والسينما في هذا الكيان الملفق.

كولاج

في المقابل يبرز الفيلم الأرجنتيني «ريموندو» كعمل يتجاوز التوثيقية للتفتيش عن الحقائق المختبئة خلف الوثائق المتاحة التي أمكن العثور عليها، حول شخصية المخرج الأرجنتيني الثوري المختفي بدوره منذ عام ١٩٧٦ ريموندو جليشير، وسر اختفائه المريب، وعلاقة هذا الاختفاء بنوعية الأفلام التي صنعها، واختفى معظمها في سراديب الديكتاتورية التي لا ترحم، ويتتبع الفيلم، بحس إنساني ووعي سياسي عال وقائع حياة فنان سينمائي داخل سياقه الاجتماعي، وفي هذا الإطار لا نتعرف فقط على ريموندو كشخص مثقف ثائر على أوضاع مجتمعه المتردية، وإنما نقترب أيضا من تاريخ الأرجنتين الحديث ذاته ومتغيراته المتباينة، بل وتاريخ أمريكا اللاتينية كلها، وبعملية كولاج ضخمة، تتناغم داخلها اللقاءات الحية بالصور الفوتوغرافية وملصقات السينما بالرسوم المتحركة، ولقطات من أفلام تسجيلية لفترة الستينيات والسبعينيات، مع مشاهد من أفلام ريموندو نفسه، يجري الكشف عن عالم هذا السينمائي الذي أقلق السلطة الديكتاتورية، ليس فقط في الأرجنتين، بل في كل دول القارة البعيدة، وبعملية الكولاج الفنية ذاتها خلص المخرجان المادة التسجيلية من جفافها المعروف، ومنحا الفيلم بناء دراميا، تتصارع داخله الأفكار والشخصيات حول «تيمة» ذات بعد فكري عميق، وهي

«اختفاء» - صربيا

تيمة الحرية ومواجهة ظلم الديكتاتور، حتى لو كان من نوعية المستبد العادل، هو بالفعل تجربة متميزة في إبداع الفيلم التسجيلي، كاد يحصل الفيلم بها على جائزة لجنة جمعية نقاد السينما المصريين في المهرجان، غير أن الفيلم الإيطالي «دون فيتاليانو»، الذي يكشف عن رفض العالم للعولمة انتزع منه الجائزة بفارق ضئيل، وإن لم يلغ ذلك اعتراف الجميع بقيمة فيلم ريموندو الفكرية والجمالية معا، وقدرة السينما على أن تكون فنا قادرا على توعية جماهير متلقية وزلزلت العالم بما يقدمه.

شاركت السينما العربية غير المصرية في المهرجان بأفلام من عشر دول هي، سوريا والأردن والكويت وعمان والجزائر والإمارات والمملكة السعودية، فضلا عن لبنان وفلسطين وتونس التي دخلت فقط المسابقة الرسمية، وقد برز منها الفيلم التونسي التسجيلي الطويل «ريس لبحار» للمخرج هشام بن عمار، عن مجموعة مختلفة الأجيال من صيادي التونة، وتأثير متغيرات الواقع على طرق الصيد التقليدية المتوارثة أبا عن جد، والفيلم الفلسطيني التسجيلي الطويل «اجتياح» للمخرج نزار حسن، الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الرسمية كأفضل فيلم تسجيلي طويل، ويقدم حوارا مرئيا لجندي إسرائيلي يشاهد فيلما تسجيليا لعملية اجتياح إسرائيلية لمنطقة فلسطينية، ويتعرف عن بعد على ما أحدثه الجيش المدمر الذي هو فرد فيه، مع تقاطعات من قصص شخصية لمواطنين فلسطينيين عايشوا هذا الاجتياح، والفيلم اللبناني التسجيلي «عزيزي» للمخرجة رين متري، والفائز بجائزة لجنة السينمائيين التسجيليين المصريين، وتقدم من خلاله علاقة فتاة بأصدقائها، المتحاورة معهم عبر البريد الالكتروني، فتكسر عزلتها بما تتصور أنه الطريق الرشيد إلى

> "لجنة نقاد السينما أوصت باستحداث مستوى رابع إلى جانب المستويات الأخرى، يمكن تسميته مؤقتا بالفيلم التجريبي"

«غريزة» - استونيا

الحوار مع الآخر، غير أنها تكتشف أنه حوار من دون لقاء بشري حي، لذلك تظل تحلم بتجاوز عزلتها الوجودية بالإدراك الحسي بوجود الآخر داخل محيطها الإنساني، والفيلم الكويتي «زيت على قماش» للمخرج عامر الزهير، الذي يمزج بين التسجيلي والروائي، حيث يعرض لنا مجموعة من طلاب قسم الإعلام بجامعة الكويت تستعد لعمل فيلم تسجيلي عن الفنان التشكيلي صفوان الأيوبي، ويقدم لنا الفيلم عملية البحث والإعداد مقتربا رويدا رويدا من عالم هذا الفنان المتميز ورؤيته الخاصة للعالم، والفيلم الأردني «فتاة الريف» للمخرج خالد كحالة، ويتتبع فيه المخرج لحظات من حياة فتاة ريفية عادية اسمها رشا، يتراوح وجودها بين قريتها الصغيرة في الشمال والحياة المغايرة في العاصمة عمان حيث تدرس في الجامعة.

بثينة

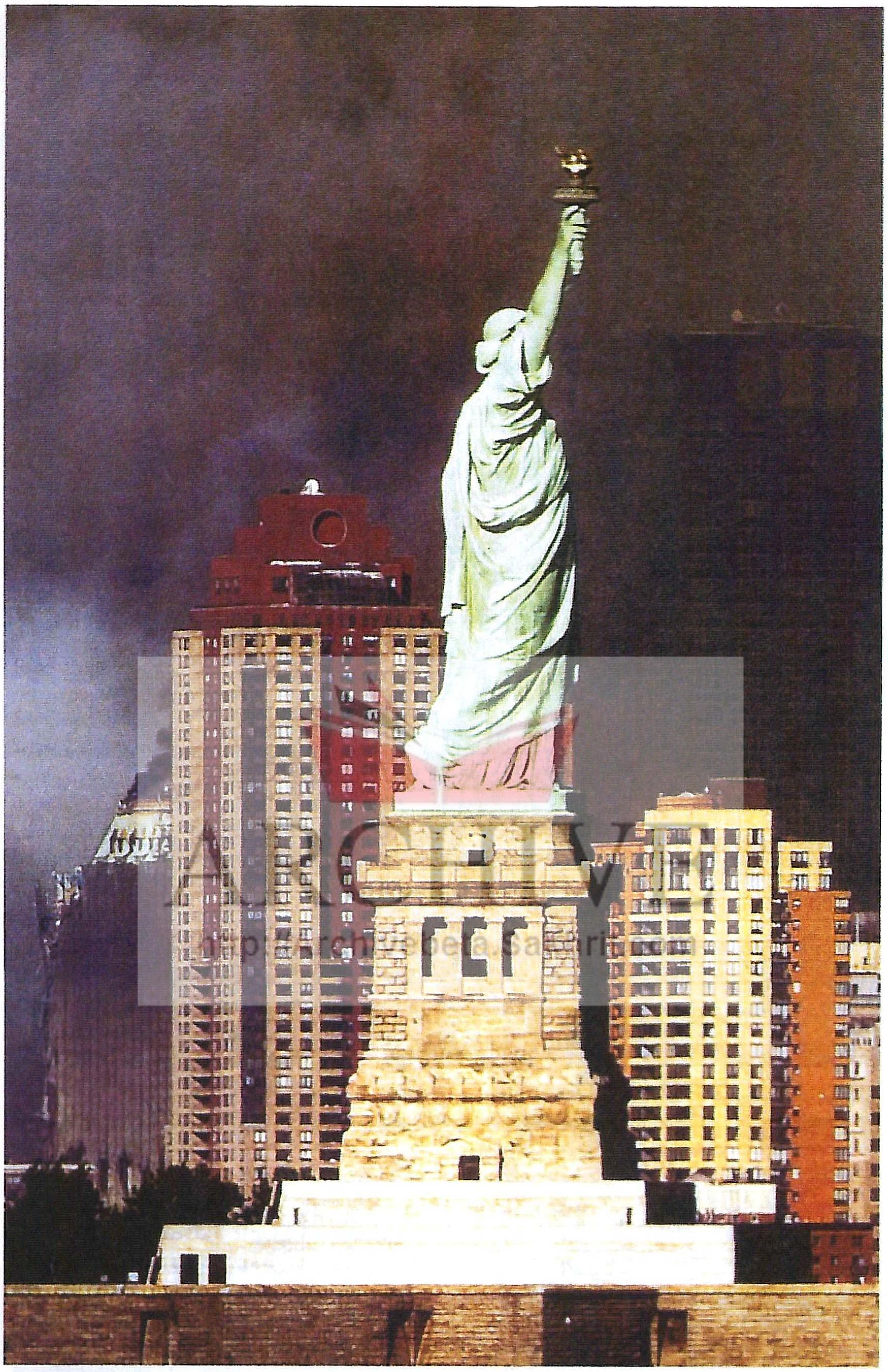
شاركت السينما المصرية بـ ١٨ فيلما، سبعة منها في المسابقة الرسمية، والباقي في قسم البانوراما، لمع منها فيلم «ليل خارجي»، وهو فيلم التخرج في المعهد العالي للسينما للمخرجة الشابة نوارة ابنة المخرج المسرحي مراد منير، وحصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الرسمية كأحسن فيلم روائي قصير، ويقدم لنا علاقة مجموعة متباينة من نساء القاهرة، مختلفات الأجيال والتوجهات، يلتقين في لحظة تنوير تتفجر أمامهن حين يتعرضن في الشارع لمضايقات بعض الشبان، فيتفجر في داخلهن الغضب المحبوس نتيجة لعمليات القمع المستمرة من المجتمع لإرادتهن الخاصة، فيثرن ويكتشفن مع هذه الثورة الصغيرة أنهن قادرات على أن يكن أفضل مما هن عليه، وكذلك فيلم «بثينة» للمخرج جمال قاسم، الذي تتجلى فيه خبرة المخرج مع المسرح الإقليمي لسنوات طويلة وامتلاكه لحرفته السينمائية، وذلك في اختياره لقروية من سيدات الفيوم، تعشق فن المسرح، وتعمل بالفرق الإقليمية، وعندما لا تجد العمل الاحترافي، تقدم عروضا مجانية تعدها وتخرجها وتمثلها بالمجان في بيتها لسكان الحي.

عالم ساحر يفتحه أمامنا مهرجان الإسماعيلية الدولي للسينما التسجيلية والقصيرة، غير أن سحره لا يكمن في تحليقه بنا في سموات خيالية بعيدة عن لهيب الواقع، بل إن سحره كامن في غرسه لعيوننا في لحم الحياة، وفي قدرته الفذة على أن يجعلنا نمسك بتلابيب ما يحدث بقوة جمالية فائقة التأثير في الوجدان، من دون أن تستلب العقل أو تغيبه في دهاليز الاغتراب عن أتون الحياة ◆

وليد العوضي.. حلقة صغيرة في سلسلة سينمائية طويلة

"لكل أمريكاه" شعار السينما العالمية عبر الأزمات

فاروق عبدالعزيز - الكويت


تمثال الحرية في يوم غائم

في عام ١٩٧٣ كان المخرج السويدي يان ترويل يعرض فيلمه «الأرض الجديدة»، وهو الجزء الثاني من فيلمه الممتاز «المهاجرون» - ١٩٧٠ (وكلاهما مأخوذان عن روايتين للكاتب فيلهلم موبيرغ عن الهجرة الفلاحية السويدية العظمى، في أعقاب موجات هائلة من الجفاف أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر، إلى أمريكا الشمالية)....هناك شخصية توجه سؤالا إلى جمع من الفلاحين المحتفلين ببناء بيت صغير لعائلة آكسل الصديقة (ماكس فون سيدو وليف أولمان) في منطقة ساكنة من مناطق ريف مينيسوتا في عام ١٨٥٠ ... وكان السؤال:

«هل يندم أحد منكم على الهجرة إلى أمريكا؟»

وعلى الفور شهقت امرأة جريئة، بالدافع الفطري، وردت من دون أدنى تردد:

«يندم؟!!! أخبرني بالله عليك كيف يندم أحد على العيش في بلد يعامل فيه معاملة البشر!!».

واستطردت المرأة وهي توزع حديثها على الحاضرين المستمعين في صمت.... «إنني أفضل أن يجعلوا مني لحما مفروما على أن أندم على هجرتي إلى أمريكا!!»

حسنا! هذه أمريكاها!

وفي عام ١٩٧٣ كان الكاتب (الأسود) أليكس هيلي قد أنهى بحثه الطويل المضني في جذور عائلته التي تعقبها حتى مطلع القرن السابع عشر، لكي يكتشف أن جده الأكبر كونتا كينتي كان مسلما من قبيلة مسلمة انتزع التاجر (الأبيض) معظم أفرادها من عالمهم وحياتهم في غرب أفريقيا، وساقهم مكبلين في الأصفاد إلى سفن معدة لاستقبال أدنى البهائم، قبل ترحيلهم إلى مزارع أمريكا الشمالية الغنية في الجنوب في ألاباما وميسوري.

في عام ١٨٥٠، وبينما كانت المرأة السويدية البيضاء تهتف لأمريكاها، كان الجيل العاشر من أحفاد كونتا كينتي يسترق ويستعبد رسميا وقانونيا في الأصقاع الأمريكية جميعها.

كانت نساؤه على اختلاف أعمارهن مرتعا خصبا للذة بيمين السيد الأبيض، بينما كان رجاله الذين يشقون بلا حدود ويجبرون على اعتناق ديانة الرجل الأبيض تحت أسماء لم يختاروها ولم يفهموها، مرتعا فسيحا للتعذيب والقتل.

كان كونتا كينتي الحفيد العاشر في ذلك المساء من عام ١٨٥٠ (كما شاهدناه في المسلسل التلفزيوني الأمريكي الشهير «الجذور» ١٩٧٧) يجد صعوبة في تذكر أجداده وفي البكاء وهو ينعى الاغتصاب «الشرعي» لشقيقته الصغيرة على ضوء شعلة ذاوية في كوخ حقير.

كيف كانت أمريكاه؟

وفي عام ١٩٧٣ كان قد أعلن (في شهر مارس) وفي احتفال كبير، فوز الممثل مارلون براندو بجائزة الأكاديمية (الأوسكار) عن دور الدون فيتو كورليوني في فيلم فرانسيس فورد كوبولا الممتاز «الأب الروحي» (١٩٧٢) - الجزء الأول.

وبدلا من أن يحضر براندو لتسلم جائزته، أوفد إلى الحفل، على مرأى من نحو مائة مليون مشاهد، فتاة (هندية حمراء!) من قبيلة الأباتشي اسمها ساشين ليتل فيدر لكي تتلو بيانا أعلن فيه براندو رفضه لجائزة من مجتمع سينمائي يحتقر الهنود الحمر... موجها حديثه إلى ضمير الأمة

Archive
http://archive.sakhrit.com

الأمريكية.

(هذه مقتطفات من البيان الذي ترجمه يوسف شريف رزق الله في نشرة «نادي سينما القاهرة»):

«كنا طوال مائتي عام نقول للهنود الذين يناضلون من أجل الحفاظ على أراضيهم وعائلاتهم وحقهم في الحرية»: ألقوا سلاحكم يا أصدقاءنا وسنعيش سويا... ولن نستطيع مناقشة السلام والتوصل إلى اتفاق في صالحكم إلا إذا ألقيتم بسلاحكم يا أصدقاءنا».

وعندما ألقوا سلاحهم قمنا باغتيالهم... لقد كذبنا عليهم... لقد خدعناهم وطردناهم من أراضيهم... لقد أرغمناهم على التوقيع على اتفاقيات مزيفة أسميناها معاهدات ومع ذلك لم نلتزم بها... لقد أحلناهم إلى شحاذين في قارة ظلت تمنح الحياة منذ أن وجدت الحياة».

وأضاف براندو...

«ولكن هناك نقطة لا يمكن أن يبلغها الفساد والضلال وهي حكم التاريخ المروع... ولا شك أن التاريخ سوف يحاكمنا... ولكن هل نهتم بذلك؟»

هذه أمريكاه!

وفي عام ١٩٧٣، وفي خضم أشرس معارك الحرب الأمريكية في فيتنام وأكثرها ضراوة وعنفا، أعلنت جين فوندا من راديو هانوي (عاصمة الشمال الفيتنامي - عاصمة العدو) عن موقف واضح قاطع:

«إنني أشعر بالعار من كوني أمريكية»

حسنا... هذه أمريكاها!!

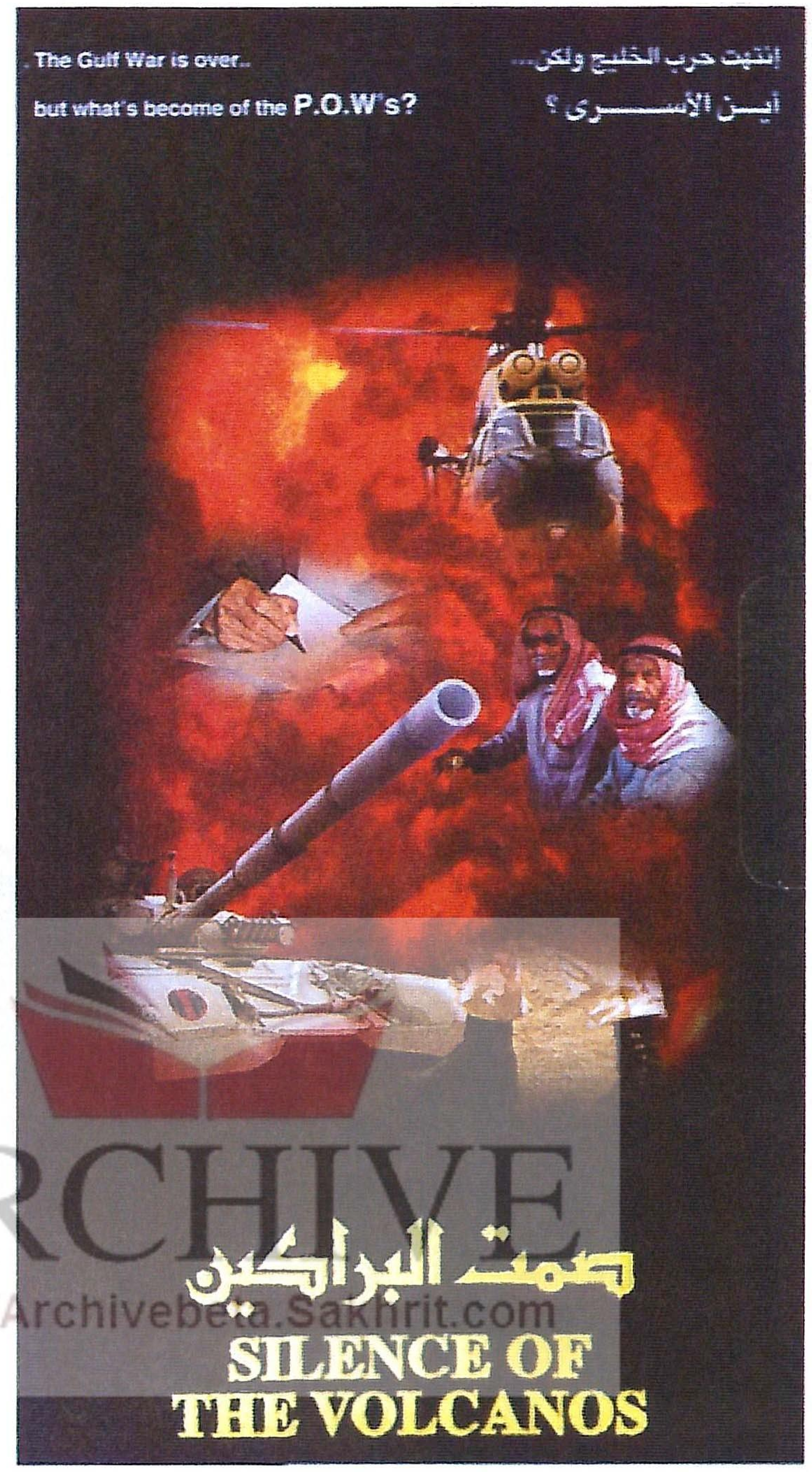
تلك أمريكاهم!

وهي بالتأكيد تختلف عن أرض اللبن والعسل وحلم الفرصة العظيمة ودنيا الحرية الجديدة، كما أرادها خيال تشارلي تشابلن المتشرد الهارب من الفقر الأبدي في فيلمه القصير (٢٠ دقيقة) «المهاجر» (١٩١٧) - وهو حلم بالحرية تحول، بعد ثلاثين عاما، إلى كابوس في أتون الاضطهاد المكارثي في نهاية الأربعينيات، ومؤامرات إدغار هوفر الرئيس الأبدي لمكتب التحقيقات الفيدرالي... الأمر الذي وصل إلى اتهامه بالتعاطف مع الشيوعيين (حلفاء الأمس في الحرب العالمية الثانية)، والتعالي على المواطنة الأمريكية لأنه لم يطلبها طيلة نحو نصف قرن من العمل في أمريكا، ولينتهي الأمر بمنعه من دخول أمريكا عام ١٩٥٢

كان لتشابلن أمريكاه التي اختلفت عن أمريكا الطفل فيتو كورليوني (براندو الصغير) في رائعة كوبولا «الأب الروحي» (١٩٧٢) الذي جاء إلى الدنيا الجديدة هاربا من الملاحقة الإجرامية الظالمة في موطنه صقلية، لكي يرى في الفرصة الأمريكية متسعا لتأسيس أكبر عائلات الإجرام في نيويورك وأمريكا - مافيا الدون كورليوني.

كانت لفيتو أمريكاه

وفي الواقع، إن كليهما ربما لم يقرآ



ملصق فيلم صمت البراكين

ما نقش على لوحة أسفل تمثال «السيدة حرية» خارج جزيرة إليس على مقربة من مدينة نيويورك.

ونحن نرى التمثال في فيلمي تشابلن وكوبولا في لقطات مفعمة بالحنين والشجن إلى القيم الأمريكية الأصيلة والفريدة، كما انعكست على وجهي البطلين (ومعهما مئات الوجوه فوق الباخرتين) الهاربين من ظلم وجور العالم القديم.

على قاعدة التمثال سجل هذا النداء:

«أرسلوا لي المتعبين...

أرسلوا لي فقراءكم...

وحشودكم التواقة إلى نسيم الحرية...

أرسلوا لي التعساء الذين تعج بهم شطآنكم...

أرسلوا لي الذين لا مأوى لهم كعاصفة تتقاذفها الأمواج...

إنني أحمل المشعل الذي يضيء البوابة الذهبية»...

حتى إن عبر «البوابة الذهبية» أبطال فيلم المخرج الكويتي وليد العوضي الأخير («أحلام بلا نوم» ٧١ دقيقة - ٢٠٠٣) من خلال مطارات أمريكا، إلا أنني واثق من أن ذلك التعبير المفعم بالأمل الذي غشي وجوه تشابلن، وفيتو الصغير، وستاشيس غياليليس (بطل فيلم كازان «أميركا... أميركا» (١٩٦٣) وملايين آخرين لدى معاينتهم لتمثال «الحرية» لأول مرة وهو يمثل «أرض الوعد»، هو التعبير نفسه الذي غشي وجوه ريمون صافي، وبريان ميسيري، وكاميلا زيفالوس، من بين أبطال فيلم وليد، حين وطئت أقدامهم الأرض الأمريكية.

مدينة نيويورك.. نيويورك!!

خلدتها كلمات أغنية ليزا مينيللي في ختام فيلم النيويوركي مارتن سكورسيزي الممتاز «نيويورك... نيويورك» (١٩٧٧):

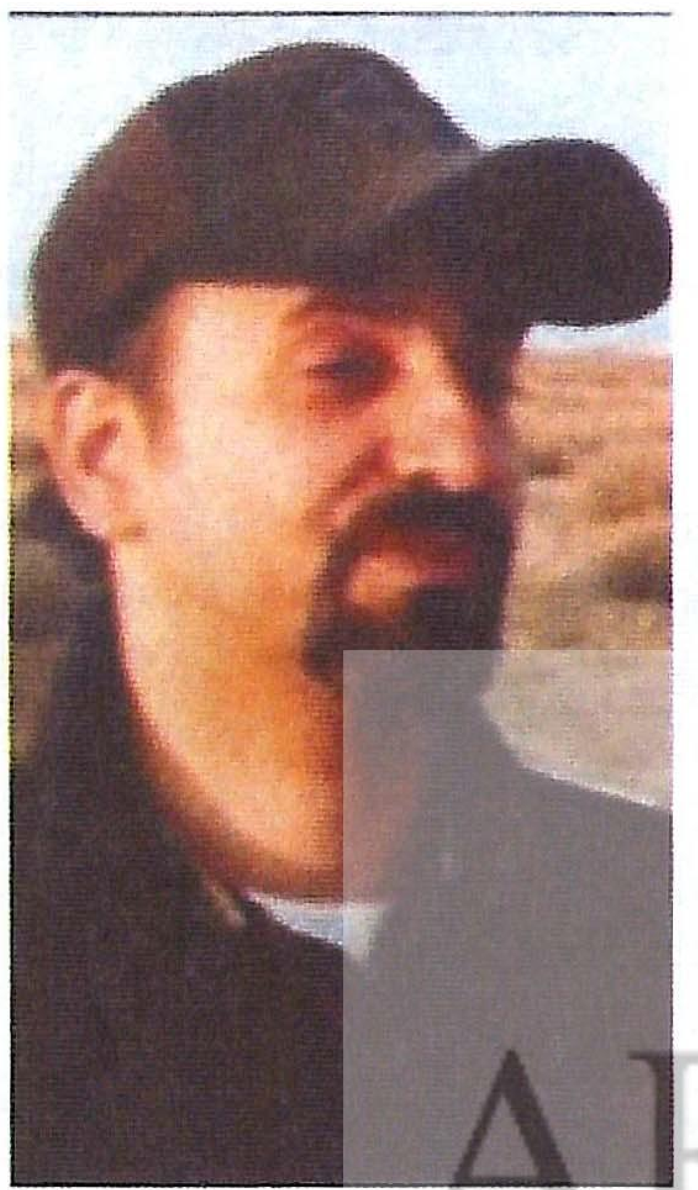
في مدينة لا تنام

إذا نجحت في نيويورك

فقد نجحت في كل مكان

هذه هي «خبرة نيويورك» التي سئل عنها اللبناني المهاجر المهندس ريمون صافي، حين تقدم إلى وظيفة بعد هجرته إلى أميركا، هربا من جحيم الحرب اللبنانية، وبحثا عن طريقة أفضل للحياة.

«كان حلمي أن آتي إلى أمريكا... نيويورك...


المخرج وليد العوضي

أثناء الحرب... كنت أتطلع إلى السينما، فأرى طائرات بان أم (بان أميركان) تحلق... وكانت أحلامي تحلق معها بأن أكون يوما راكبا فيها... وتحققت أحلامي أخيرا... وبعد ٣٣ عاما هنا أقول الحمد لله... شكرا أمريكا».

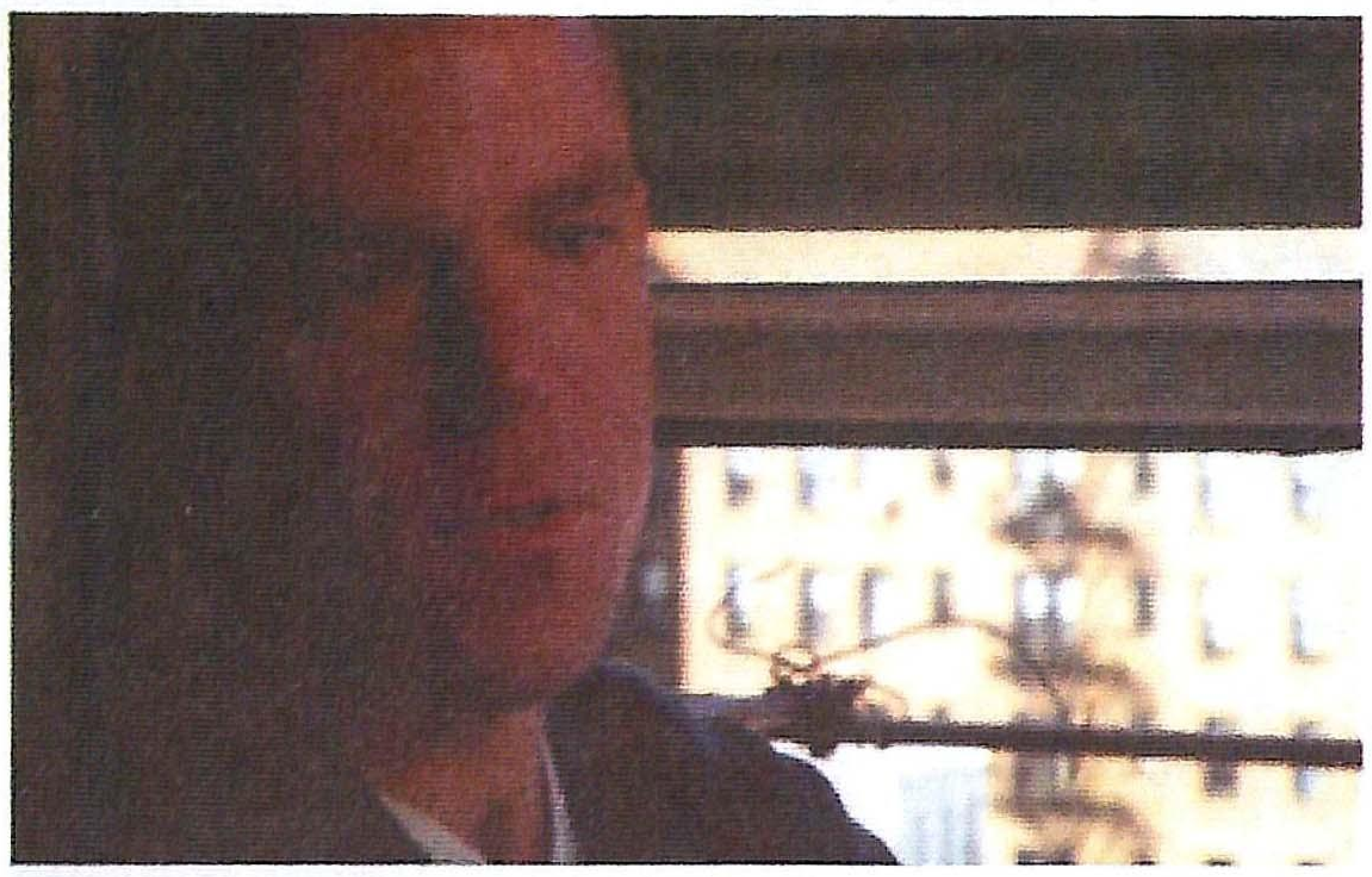
أمريكا حلم ووعد يتحقق

هذه أمريكاه!

تماما كأمريكا جندي المارينز بريان ميسيري المؤمن بأن قيمة أمريكا تتمثل في إيمانها المطلق بحرية الفرد، الذي فر والده من جحيم الاضطهاد الشيوعي الروسي، في أعقاب الانتفاضة الهنغارية القصيرة في عام ١٩٥٦، لاجئا إلى أمريكا بحلم الحرية... «فآمن بأمريكا»، تماما كما عبّر متعهد الدفن الإيطالي بونا سيرا للأب الروحي (مارلون براندو) في اللقطة الافتتاحية من فيلم كوبولا.

ها هو بريان الجندي السابق في حرب تحرير الكويت في عام ١٩٩١، يروي لنا عن والده حكاية قال فيها إنه «إذا جمعت بين رجلين أيرلنديين أحدهما كاثوليكي والآخر بروتستانتي في بلفاست، فسيبادران إلى إلقاء قنابل المولوتوف على منزل كل منهما... أما إذا جمعت بينهما في حي كوينز (في نيويورك)، فسوف يقيمان حفل شواء (باربكيو) مشتركا وسيتعاملان كصديقين حميمين»!

أما الطبيبة التشيكية كاميلا زيفالوس، فقد غيّم على طفولتها ظلام القهر السوفييتي بدباباته التي أجهضت


جندي المارينز في «أحلام بلا نوم»

ثورة دوبتشيك في ربيع براغ (١٩٦٨) «كنا نعيش في خوف متصل»...

وبعد انهيار الشيوعية في عام ١٩٨٩، سارعت الشابة كاميلا في العام التالي إلى تحقيق حلمها بالهجرة إلى وطن الأحرار.

هذه أمريكاها

تحتل هذه الشهادات الواقعية الثلاث - وهي شهادات صادقة من القلب ومفعمة بحب حقيقي لأمريكا وقيمها الأساسية - نحو ٢٠ دقيقة من زمن الفيلم.

بينما يحتل المشهد الافتتاحي (ما قبل وأثناء العناوين) نحو دقيقتين، نرى فيهما موكبا جنائزيا مهيبا مزدانا بالأعلام الأمريكية البراقة لتكريم رجال الإطفاء، على إيقاع ترتيل غنائي كنسيّ حزين، الذين لقوا حتفهم - كما سنرى فيما بعد - أثناء أداء واجبهم خلال صباح ذلك الاثنين الدامي في نيويورك في الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١، هذا بالإضافة إلى مشاهد نيويوركية ليلية تمهد للدقائق العشرين التالية.

ومنذ الدقيقة الحادية والعشرين تقريبا وحتى الدقيقة الحادية والسبعين، يكرس وليد الزمن بكامله لتناول أحداث ذلك الصباح المروع من خلال لقاء طويل مع الإطفائي الأبيض دان ووكر وآخر أقصر مع المراسل التلفزيوني الأسود (بمحطة فوكس نيوز) جيمس فورد.

ويتخلل هذا الجزء بكامله استخدام ممتاز وفعّال بقوة في سياق العرض للقطات أرشيفية (للمدينة وللبرجين التوأمين ومركز التجارة قبل الهجوم وأثناءه) بينما يروي الرواة ما كانوا يفعلونه قبل الهجوم وما فعلوه أثناءه وما يحسون به الآن... بعده.

والمؤكد أنه لم يهتز إيمان أي منهم بأمريكا - الوعد الذي هاجروا وأباؤهم من أجله، بل ازدادوا إيمانا بوطنيتهم الجديدة، وهم يستذكرون عبارة روزفلت عقب الهجوم الياباني الغادر على بيرل هاربر في ديسمبر ١٩٤١ «هذا يوم للعار».

وفي الوقت الذي لم يدن فيه أي من أصحاب «الغزوة» الأمريكية، لا صراحة ولا ضمنا (ربما بسبب إحساسهم بعشق المخرج «المسلم» لوطنهم)، يختم وليد العوضي فيلمه بلوحة تقول:

«هذا الفيلم مهدى إلى ضحايا العمليات الأرهابية الأربع في أمريكا في ١١ سبتمبر ٢٠٠١».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحت رماد الحرب الجديدة

وبعدها تأتي عناوين الختام مصحوبة برسوم أطفال مؤثرة عن كارثة الهجوم، ثم تنتهي برسم طفولي ممتاز للعلم الأمريكي.

ويأتي الفيلم في النهاية كرسالة حب من شاب كويتي عاشق لنيويورك... وأمريكا... رؤية ذاتية للتواصل معها خلال محنة كبرى...، وعرضا لمفهومه عن الحوار مع الحضارات الأخرى.

وعلى رغم أن هذا الفيلم الوثائقي المصور بالفيديو من إنتاج تلفزيون الكويت، كما يشير العنوان الافتتاحي، وعلى رغم أن مخرجه كويتي، فإنه يصعب اعتباره فيلما «كويتيا». فنسبة الفيلم إلى مخرجه هو أمر متعلق بالرؤية. أما الصناعة فتنسب إلى صانعيها.. الأمريكيين في هذه الحالة.

وهي صناعة جيدة مثيرة للاهتمام. فبين تصوير ماثيو ويليامز الممتاز، وموسيقى مارك شتراوس (إذا كانت قراءتي للاسم واضحة في عناوين الختام) القوية المفعمة بالشجن، علاوة على قيم إنتاجية أمريكية جيدة، وبناء فيلمي متماسك، يمكن القول ببساطة إن وليد العوضي قد بدأ الآن ينضج على نار أمريكية هادئة.

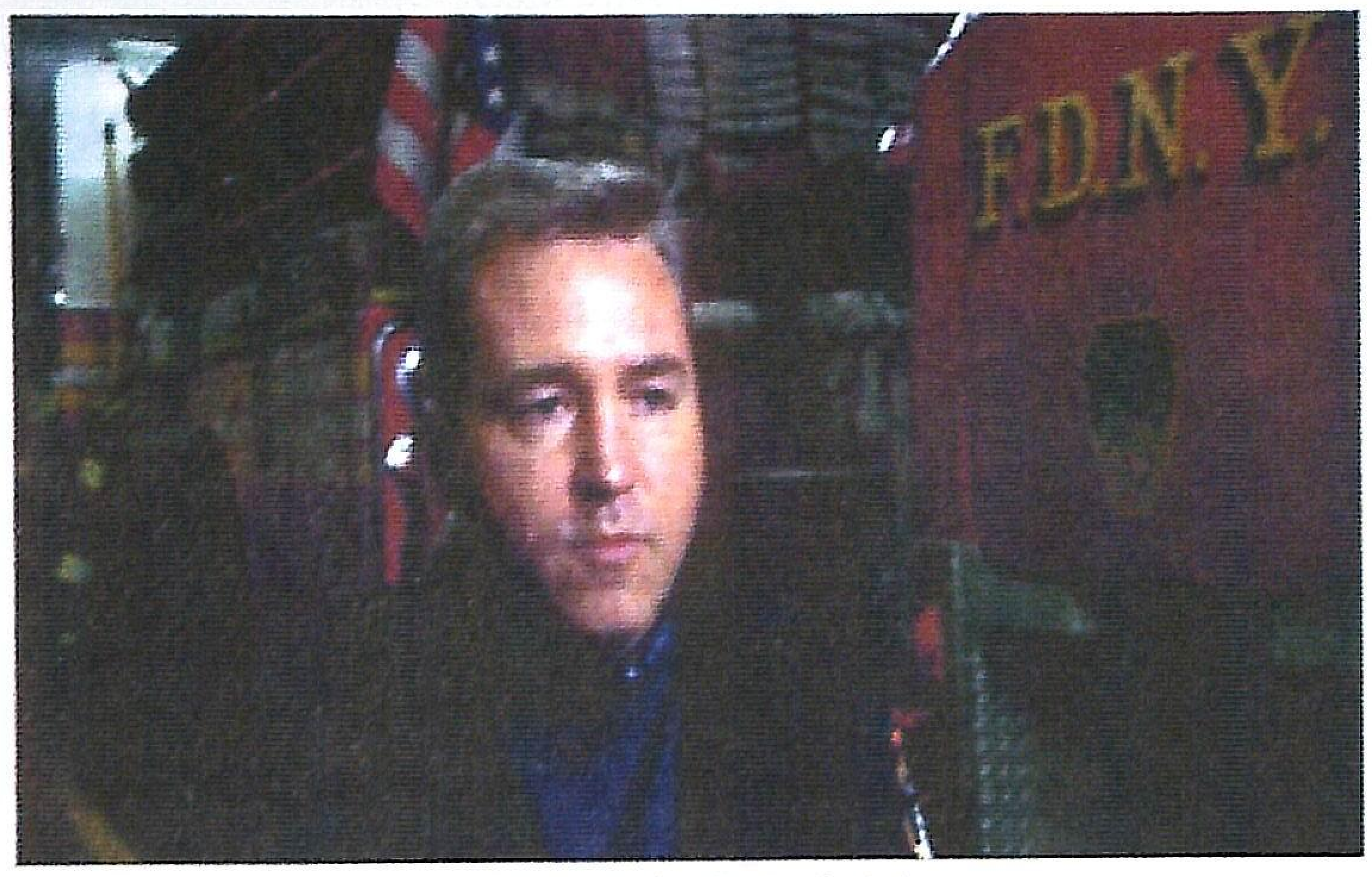
Coming of Age !

ما المانع؟!

فإذا كانت محاولات وليد الأولى، منذ أنهى برنامجا دراسيا مكثفا في معهد أهلي في نيويورك لدراسة السينما (أكاديمية الفيلم بنيويورك) (NYFA) في عام ١٩٩٦ قد أثمرت ثلاثة إنجازات طموحة ولكن بنتائج متواضعة، فإن بداية نضجه الآن جديرة بالملاحظة.

ففي العام نفسه أنجز فيلما دعائيا قصيرا لشركة الاتصالات المتنقلة في الكويت بعنوان «هاتف من الكويت»، تابع فيه تطور عملية الاتصال منذ دخان وطبول وإشارات الهنود الحمر في أمريكا إلى الهواتف النقالة للشركة الكويتية. وفي العام التالي أنجز فيلما قصيرا (٣٠ دقيقة) بالفيديو عن مأساة الأسرى الكويتيين والعرب (وقد كان منظوره العربي واضحا تماما) الذين اختطفهم النظام الصدامي خلال احتلاله الكويت (أغسطس ١٩٩٠ - فبراير ١٩٩١)

وكان «صمت البراكين» الذي أنتجه تلفزيون الكويت، وقدمه المؤرخ الكويتي الشهير سيف مرزوق الشملان، فيلما يحفل بأخطاء البدايات وأهمها افتقاد البناء المتماسك والإيقاع السلس. ولكن المخرج الشاب أصر على أن يتابع طموحه الروائي، فكتب وأخرج فيلما روائيا قصيرا (٣٠ دقيقة) في عام ٢٠٠١ بعنوان «سدرة» وبتمويل خاص. وتدور أحداث الفيلم، وهو أول أعماله الروائية السينمائية (٣٥ مم)، في صبيحة يوم تحرير الكويت في ٢٦ فبراير عام ١٩٩١، بين شخصيتين رئيسيتين هما الجد (سعد الفرج) والحفيدة (الطفلة ختام). ومع ذلك فإن المخرج الشاب المبهور بآليات الإنتاج الكبير يستخدم موسيقى أكبر من الصورة Out of Proportion (يوظف أوركسترا لندن الفيلهارموني الملكي، ولست أدري هل كان مكونا من ستين عازفا أم من مائة وعشرين في هذه الحالة؟)، في الوقت الذي حفلت فيه «الكتابة» بأخطاء تاريخية وموضوعية وأسلوبية لافتة للنظر، فيلم بسيط ولكنه تنقل في صناعته بين لندن وكوبنهاجن ونيويورك، ففقد أهليته كصناعة سينمائية كويتية.



عامل الانقاذ في «أحلام بلا نوم»

ولا يلام وليد العوضي في هذا على الإطلاق! فافتقاد بنية صناعية سينمائية في الكويت، أمر طالت الشكوى منه منذ أكثر من ثلاثين عاما.

أما مسألة الانبهار بآليات الإنتاج الكبير لمشروع صغير، فقد وقع فيها أيضا المخرج الكويتي النابه خالد الصديق، الذي انتقل من بساطة العرض في فيلمه الأول «بس يا بحر» (١٩٧١) بالأبيض والأسود إلى بحار الألوان العاتية، وتزاحم العدسات على الشاشة السكوب من دون أي داع فني في فيلمه الروائي الثاني «عرس الزين» (١٩٧٧).

بل إن خالد ظهر بنفسه كألفريد هيتشكوك، عندما كان يقدم سلسلة تلفزيونية أخرجها تلاميذه في ستينيات العقد الماضي، لكي يقدم عمله في حال من السعادة الغامرة!

عاصرت ثلاثة أجيال من الحالمين بتأسيس صناعة سينما كويتية

الجيل الأول الذي ناضل في قسم السينما بتلفزيون الكويت لإنتاج أفلام روائية ولو قصيرة (خالد الصديق «الصقر» ومحمد السنعوسي «العاصفة» ١٩٦٥)، وفي السبعينيات أنتج أفلاما روائية طويلة (خالد الصديق «بس يا بحر» (١٩٧١) بتمويل رئيسي من تلفزيون الكويت، ثم «عرس الزين» (١٩٧٧) برعاية تمويلية، ثم «شاهين» (١٩٨٣) الذي لم يكتمل للعرض حتى الآن! بتمويل من التلفزيون الإيطالي).

أما محمد السنعوسي فقد عمل منتجا مشاركا في فيلمي العقاد الأمريكيين من الإنتاج الكبير «الرسالة» (١٩٧٣) و«عمر المختار» (١٩٨٠)، ثم اتجه بعدها الى الاستثمار في أفلام محدودة الميزانية في أمريكا (على غرار «هالوين»)، ثم ما لبث أن هجر هذا كله ليتفرغ لأعماله الخاصة.

من ذلك الجيل أيضا جاء المخرج هاشم محمد الذي أخرج في عام ١٩٨٠ الفيلم الروائي الطويل «الصمت»، قبل أن يتفرغ للعمل التلفزيوني في مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج العربية.

أما الجيل الثاني فأغلبه شباب دارس أكاديميا ولسنوات في معاهد السينما الأميركية، منهم عبد الرحمن المسلم الذي لم يخرج سوى فيلم تلفزيوني روائي بعنوان «الفخ» (١٩٨٥) قبل أن يغادر الميدان نهائيا، ولحق به طلال شويش بعد عمل تلفزيوني وثائقي وحيد عن البيئة الكويتية، ثم عامر الزهير الذي لم يخرج، منذ عام ١٩٨٦، سوى ثلاثة افلام:

الأول سينمائي (١٦ مم) روائي قصير بعنوان «القرار» (١٩٨٧)

والثاني روائي تلفزيوني مدته ساعة عن «الشهيد أحمد قبازرد» (١٩٩٢)، وأخيرا فيلم وثائقي تلفزيوني عن الرسام الكويتي الراحل «صفوان الأيوب» (٢٠٠٣).

في صدر الجيل الثالث - جيل نهاية التسعينات والألفية الجديدة - يقف

الطبيبة في «أحلام بلا نوم»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليد العوضي. هناك عبد الله المخيال بفيلمه عن «البادية». وعمر قطان وزياد الحسيني بمحاولاتهما الأولى مع آخرين. ولكن وليد العوضي يتميز من بين أبناء جيله بروح الدأب التي تظل تدفعه دفعا في اتجاه الإنتاج.

قبل عشرين عاما كتبت عن الآمال السينمائية الكويتية الكبار، وتمنيت آنذاك على الحالمين والدارسين أن ينتجوا وأن يواصلوا الإنتاج بالفيديو أو بكاميرات ١٦ مم (آريفلكس أو حتى بولكس!)... أن يدأبوا على الإنتاج وألا يستسلموا.. أن يكونوا مقاتلين في ظروف مناوئة. المهم أن يتواصل الإنتاج الذي سيؤدي حتما إلى توليد عملية الاتصال بين المبدع والمتلقي، وقد يؤدي إلى التعجيل ببناء بنية تحتية طال الحلم بها.

يروي المخرج الأمريكي روبرت رودريغيز في كتاب أصدره في عام ١٩٩٥معالم من تجربته السينمائية قبل إنجازه لفيلمه الهوليوودي الأول «ديسبيرادو» (١٩٩٥) من تمثيل أنطونيو بانديراس وسلمى حايك وإنتاج استديوهات كولومبيا (!)...

كان رودريغيز يؤجِّر جسده للباحثين البيولوجيين والأطباء في معامل ومستشفيات مدينة أوستن (تكساس)، لكي يكسب بضعة دولارات تمكنه من استئجار كاميرا ١٦ مم لكي ينتج بلا ميزانية على الإطلاق (!) فيلمه الأول بالغ الفقر «ديسبيرادو»...

وعندما أنتجه بعد طول عذاب فتحت له «البوابة الذهبية» BIG TIME فأعادت هوليوود إنتاجه بميزانيتها الكبيرة، واستطاع روبرت رودريغز أن يدخل للمرة الأولى في حياته أجنحة الفنادق الفخمة (ومع ذلك كان يسرق الميني بار وروب الحمام قبيل مغادرته!!). و اليوم تمكن، بفضل الدأب والإلحاح، من إنجاز الجزء الثاني من «الأطفال الجواسيس» مع نجمة الأثير بانديراس (بأجر له يزيد على سبعة ملايين دولار)، ولا عجب أن غلاف كتابه حمل صورة روبرت المقاتل بملابس الميدان وكاميرته الفقيرة في يده كالرشاش AK 47!!

للمنتجين والمخرجين المستقلين في السينما الأمريكية عبارة شهيرة: «طريق النجاح يبدأ من إلحاح الرؤية»...

وأربها الآن بقولي: «نصف النجاح يصنعه الإلحاح».

والنصف الآخر؟

الموهبة وأشياء أخرى!

ومن الإلحاح ومن النصف الآخر، يملك وليد العوضي الكثير.

وليد العوضي«لغة الحوار الفني هي طريق التعايش....».

بعد عودته من رحلة خطرة برفقة الكتيبة الثالثة الملحقة بالوحدة الثانية التابعة للفيلق الخامس - وهي أول كتيبة أمريكية تدخل جنوب غرب العراق، وأول الداخلين إلى النجف وكربلاء وبغداد، كان وليد العوضي قد انتهى من تصوير أحدث أعماله الوثائقية بالفيديو حول تحرير العراق (والتي احتلت مادتها الأولية واحدا وتسعين شريطا)، تحدث وليد إلينا في لقاء خاص عن الحاجة إلى خلق بنية تحتية لصناعة سينمائية في الكويت، وعما يمكن له ولجيله أن يفعله ضمن موضوعات أخرى.

وفيما يلي مقتطفات من الحديث:

«صناعة السينما في الكويت في حاجة إلى مقومات هي أساس البنية التحتية لأي صناعة ....

صناعة النفط مثلا تدور دورة كاملة من الإنتاج والتوزيع والأيدي العاملة..أما السينما فلا توجد حتى كاميرا سينمائية واحدة تعمل ولا مصور سينمائي محترف.

أحلم بمولد المثلث المكون من الفن والتجارة والصناعة، لكي نعمل كمحترفين وليس هواة هناك من يعمل في وزارة من وزارات الدولة صباحا وبعد الظهر يقول أنا سينمائي.

هل هذا معقول؟»

الدولة كانت مسؤولة في جيل سابق عن إنشاء هذه البنية...

ولكن في الوقت الحالي، في عصر العولمة والتغييرات التي تجتاح العالم، أصبح دور القطاع الخاص مكملا لدور الدولة.

«المستثمرون تنقصهم الرؤية. فالسينما لها مردود مادي كبير عليهم أن يؤمنوا بها كصناعة، ومن هذا الإيمان تتحول إلى تجارة. هذا كله يسير بموازة الإلحاح الفني والدعم الحكومي».

«أعتقد أن الدولة ترى الآن أن العالم تغير والرسالة الإعلامية وشكل الخطاب الإعلامي تغير.

منذ أعوام كنت أجلس أمام شاشة التلفزيون لأشاهد قناتين فقط.

الآن مائة أو مائتان، والفيلم الواحد قد يكون مردوده المادي والإعلامي أكثر من ألف كتاب».

«تحرك الركود بسببي وبسبب آخرين.

خمسة أفلام والسادس قادم.

كل فيلم عبارة عن حجر ألقيه في النهر.

هناك دوائر بفعل الحجر الذي ألقيته.

في المرة الأخيرة لم أرم بحجر، لكنني ألقيت بنفسي في النهر بأن ذهبت إلى قلب المعركة في العراق.

..... وهذه رمية مغامر، رميت حياتي كلها! وهذا يظهر أني عشقت الفن. رميت بنفسي مع الكاميرا، ودخلت مع أول فرقة قتالية تدخل الخط الأمامي من جنوب العراق. إما أني مجنون أو أني عاشق للفن، وأنا لست الأول ولكني عشقت الفن حينما عملت مع المحترفين في أمريكا والوطن العربي».

«أتنافس مع نفسي، وأحاول في كل مرة أن أعمل شيئا مختلفا. اخترت طريقا صعبا في نفق مظلم. دراستي هندسة مدنية.

ولكن حلمي سينمائي، الحلم بدأ بعد تحرير الكويت.

تعلمت من سليمان العوضي، فهو مصور ومهندس أيضا.

ولكن أكبر فرصة واتتني حين عملت مع مخرج عالمي هو فيرنر هيرتسوج الذي صور فيلما عن حرائق النفط في عام ١٩٩١.

حدث لي نقلة نوعية، وكان عمري ٢٢ سنة تقريبا. قررت أن أترك الهندسة، وقال لي هذا المخرج الكبير بأني سوف أعاني سنوات حتى يعرفني الناس»

«المخرج راوي قصة تعبر عما بداخله من عواطف وأفكار ورؤى.

وأفلامي إنسانية، وبالتالي كل فيلم أقوم به يزيد من إنسانيتي. وعملي مع الغرب فتح عيني وعقلي وعلمني كيف أكون إنسانا حرا».

«الرحلة الأخيرة إلى العراق جعلتني أرى جزءا صغيرا جدا من الجحيم، من ظلم الإنسان للإنسان ومحو هويته، وكيف أن هناك عالما آخر في كوكب آخر في فضاء آخر.

لم أكن أتوقع أن أدخل بلدا غنيا كالعراق، وأرى الشعب العراقي مغيبا عن العالم الخارجي. لقد عزلوا عن الإنسانية وشوهت صورهم. كانوا يعيشون في جحيم، وقد تأخرنا عليهم كثيرا في الإنقاذ».

«عملي القادم عن العراق سيكون وثائقيا، لكنني سأعطيه الشكل الروائي. سأجمع فيه بين العمليات العسكرية لتحرير الإنسان العراقي من العبودية لحزب البعث، وبين مشاهد الإنسان الفقير ماديا الغني حضاريا».

«هناك مشهد صورناه، ونحن ندخل بغداد، لأسرة عراقية وضعها الجيش العراقي في سيارة مدنية وسط الدبابات العراقية. وعندما صار تراشق بين الطرفين، رأينا شاحنة عسكرية عراقية تصطدم بالسيارة المدنية عمدا حتى يتهم التحالف.... أسرة كاملة تناثرت أمامي أشلاؤها... الأم والأب والرضيع وطفلان... طفلة عمرها ٧ أو ٨ سنوات والطفل ٤ أو ٥ سنوات. صورنا الطفل والطفلة يجريان معا بين الدبابات العراقية في هلع فظيع».

«إحدى رسائل الفن المهمة أن تقرب وجهات النظر... العالم العربي فيه طحن وطمس للهوية... إنه عالم لا يقبل الاعتراف بالواقع... وتعتمد أنظمته السياسية على بث الخوف والإرهاب الفكري حتى يظل المواطن خاضعا للنظام.

لقد انطلق قطار الحرية من المحطة الأولى: العراق»

صباح اليوم التالي: غراوند زيرو

الفنانة القديرة سعاد عبدالله تتمتع بشعبية جارفة في الكويت والخليج العربي وكثير من الدول العربية... فنانة محبوبة من الجميع... ويقدرها الجمهور لصدق أدائها بما لها من حضور قوي على خشبة المسرح والشاشة الصغيرة، فنانة مثقفة وملتزمة وصاحبة خبرة علمية ونظرية وتطبيقية حصلت عليها من دراستها في المعهد العالي للفنون المسرحية.

قدمت العديد من الأدوار، واستحقت من خلال رصيدها الكبير من الأعمال المتميزة على مدى أربعين عاما من العطاء الأصيل، أن تحصل على لقب فنانة الكويت الأولى.

بالموهبة.. والدراسة.. والحب

سعاد عبدالله.. فنانة الكويت الأولى

صالح الغريب - الكويت

إن ذكاء وفطنة الفنانة سعاد عبدالله كانا وراء حسن اختيارها الأعمال الفنية، ومن أهم المحطات والأعمال التي كانت وراء تألقها، كممثلة رائعة، مشاركتها في بطولة المسرحيات التي أخرجها الفنان الراحل المخرج صقر الرشود لفرقة مسرح الخليج العربي، وكذلك الأعمال التلفزيونية الدرامية والمنوعة، خاصة تلك التي شاركت في بطولتها مع الفنان القدير عبدالحسين عبدالرضا.

الاسم الحقيقي للفنانة سعاد عبدالله هو «سعاد عبدالله سالم» من مواليد ١٩٤٩م، في بيت قديم بمحاذاة البحر في منطقة الشرق. ولا تزال الذكريات الحلوة عالقة في مخيلتها حيث عاشت فيه أحلى أيام الطفولة بما فيها من عفوية وحب للحياة.

توفي والدها وعمرها أربع سنوات... حيث تجد صعوبة في تخيل شكله، ومن سوء الحظ لا توجد له اي صورة... وقد كانت والدتها كثيرا ما تخفف عنها، بأن تأخذها إلى أشخاص يشبهون والدها، وتأخذ بتفصيل الشكل والمقارنة بينه وبينهم.

بدأت الفنانة سعاد عبدالله نشاطها التمثيلي منذ أيام الدراسة، وبالتحديد في عام ١٩٦٣م بمدرسة الميدان، حيث قدمتها السيدة الفاضلة دلال البشر الرومي وكيلة المدرسة ضمن نشاط المدرسة المسرحي في دور «المطوعة»، وكان أول دور تمثيل لها على خشبة المسرح.

وكانت أختها الإعلامية أمل عبدالله آنذاك سباقة إلى العمل الإعلامي، حيث كانت تعمل موظفة في وزارة الصحة العامة وتتعاون مع إذاعة الكويت، فكانت كبش الفداء والراس الكبير في العائلة التي تتحمل مسؤولية كل شيء؛ لأن الوالد متوفى ووالدتهم إنسانة متواضعة وبسيطة.

في عام ١٩٦٣م كان الفنان الراحل محمد النشمي يقدم برنامجا تلفزيونيا اسمه «ديوانية التلفزيون»، وكان يبحث عن فتاة تقوم بدور بنت في أسرة، ولما عرضوا الأمر على أختها أمل عبدالله وافقت، وكان هذا أول عمل لها في التلفزيون.

يوم زفافها من الفنان المخرج فيصل الضاحي

حظها يكسر الصخر

وكان عام ١٩٦٤م سنة حاسمة في حياة الفنانة القديرة سعاد عبدالله، فإما أن تترك الدراسة... وإما أن تواصل طريق الفن، حيث إنه في إحدى المرات تغيبت عن المدرسة ثلاثة أيام بسبب انشغالها بتسجيل سهرة للتلفزيون، وعندما عادت إلى المدرسة وجدت العقاب في انتظارها، حيث وضعت بين أمرين: ترك الفن والانتباه الى الدراسة أو الفصل من الدراسة والذهاب في طريق الفن، إلا أن مدرسة اللغة الإنجليزية، الممثلة المصرية المسرحية فاتن أنور، التي كانت في تلك الفترة تعمل مدرسة في الكويت، هي المدرسة الوحيدة التي وقفت إلى جانبها وكانت تواسيها وتشجعها باستمرار.

وفي نفس العام انتسبت الفنانة سعاد عبدالله إلى فرقة المسرح الكويتي، حيث شاركت في أول مسرحية جماهيرية تحمل عنوان «حظها يكسر الصخر»، من تأليف وإخراج وبطولة الفنان الراحل محمد النشمي، وقد عرضت في ٢١ نوفمبر ١٩٦٤م على مسرح كيفان، وقد شارك معها في التمثيل كل من عائشة إبراهيم وأحمد العامر وصالح العجيري وعيسى الغانم وعبدالله المنيس ومحمد القصار وعبدالرحمن المهنا وأحمد القطان وإبراهيم العصيمي وآخرين. وبعد سنة شاركت كذلك مع المسرح الكويتي في مسرحية أخرى تحمل عنوان «بغيتها طرب صارت نشب» من تأليف محمد النشمي وإخراج ثامر السيار، وقد عرضت في الثالث من مارس عام ١٩٦٥ على مسرح كيفان، وشارك معها في التمثيل أمل محمد ومحمد المنيع وعيسى الغانم وطيبة الفرج، وشاهة سلطان وليلى محمد وعبدالرحمن المهنا وأحمد العامر وليلى الصالح وآخرون.

اغنم زمانك مع المسرح العربي

في ٢٠ أبريل من عام ١٩٦٥م انضمت الفنانة سعاد عبدالله إلى فرقة المسرح العربي، وفي ١٨ فبراير ١٩٦٦م شاركت مع الفرقة في بطولة مسرحية «اغنم زمانك» التي عرضت على مسرح كيفان، من تأليف عبدالحسين عبدالرضا وإخراج زكي طليمات مع مجموعة كبيرة من النجوم أمثال حسين عبدالرضا وعائشة إبراهيم وخالدالنفيسي وغانم الصالح وحسين الصالح وكاظم القلاف وجوهر سالم وعلي البريكي وآخرين.

وتتذكر الفنانة سعاد عبدالله أنه في الفصل الثاني من المسرحية وقفت على الخشبة وحدها، تنتظر دخول الممثل الذي يشاركها الدور الذي كان يقوم به محمد جابر وهو دور «الملا»، وكان محمد في ذلك الوقت في إحدى غرف المسرح البعيدة عن الخشبة والباب مقفل عليه من الخارج.

تقول سعاد عبدالله: انتهى كلامي، وكان لا بد لي من التصرف حتى لا يشعر الجمهور بالموقف، بعد ثوان معدودة وجدت محمد يندفع من وراء الكواليس وهو يلهث ثم واصل الحوار، علمت بعدها أن ما حدث كان مقلبا من مقالب عبدالحسين على المسرح أراد به أن يغيظني.

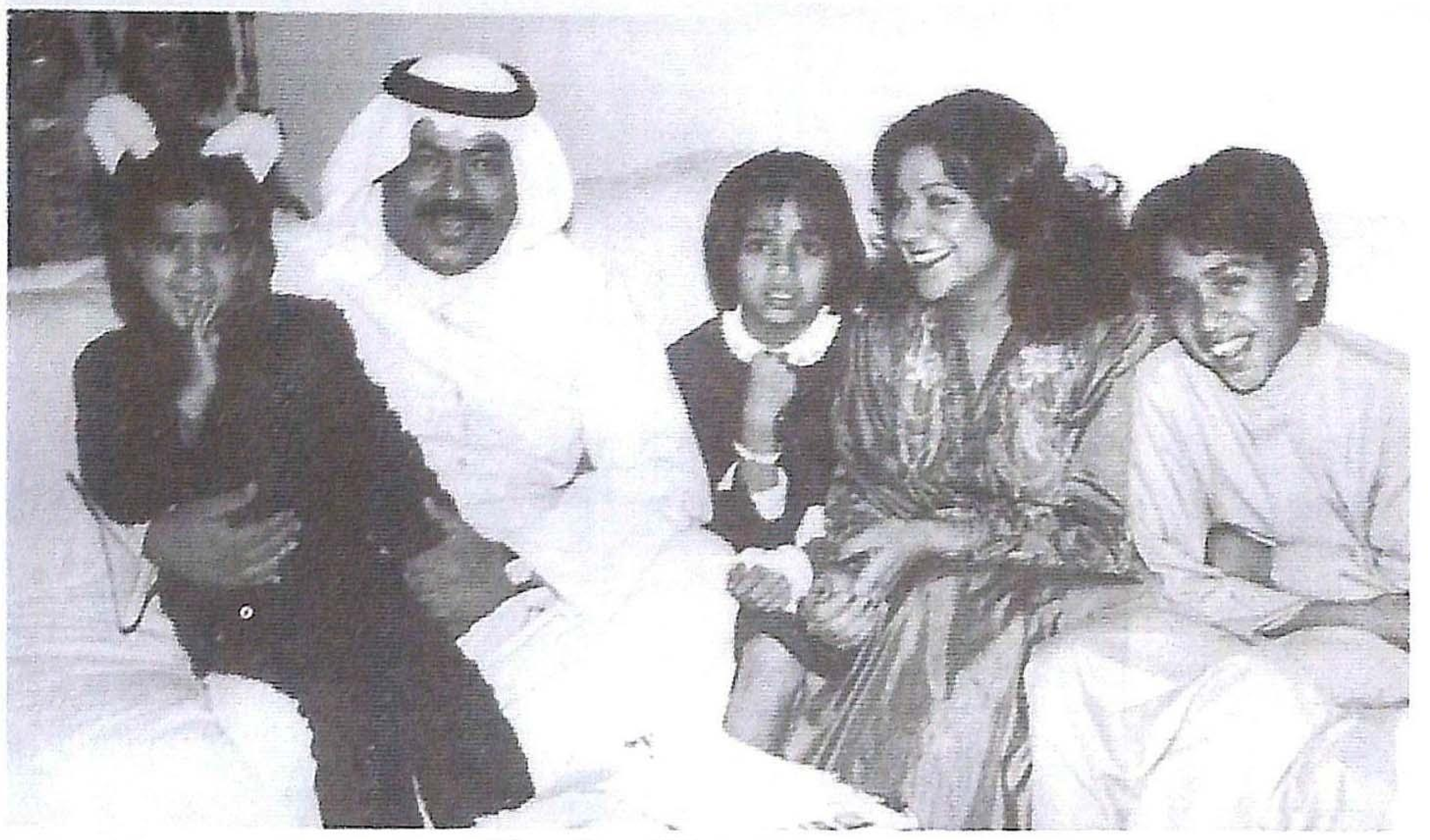
وفي ١٩ أبريل عام ١٩٧٣م قامت ببطولة مسرحية «٣٠ يوم حب» مع الفنان القدير عبدالحسين عبدالرضا، وقد عرضت على خشبة مسرح كيفان وأعيد عرضها في ١٩٧٣/٧/٥م، وكان معهما في المسرحية عدد من الممثلين منهم: محمد جابر، أحمد الصالح، عائشة إبراهيم، كنعان حمد، جوهر سالم، وآخرون.

مع مسرح الخليج العربي

انتسبت كعضو في الفرقة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستلم جائزة الدولة التقديرية من الشيخ أحمد الفهد وزير الاعلام السابق



مع زوجها وأبنائها طلال وعاليه وفواز

الأول من أكتوبر عام ١٩٦٥م، وقد شاركت في غالبية الأعمال المسرحية التي أخرجها الفنان الراحل صقر الرشود مع فرقة مسرح الخليج العربي، من هذه الأعمال: «عنده شهادة، الدرجة الرابعة، عريس بنت السلطان، الحاجز (الملالة)، حفلة على الخازوق»، وكذلك مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة»، التي قدمت تحت اسم المسرح الحديث، من إخراج صقر الرشود وتأليف ألفريد فرج، وشارك فيها نجوم التمثيل من المسارح الأهلية الأربعة.

ومن الأعمال المسرحية مع الفرقة «الله يا دنيا» من إخراج عبدالعزيز الفهد، ومسرحية «لا طبنا ولا غدا الشر» من إخراج عبدالأمير مطر.

وكذلك مسرحية «المرة لعبة البيت»، ومسرحية «رجال وبنات» من إخراج منصور المنصور، ومسرحية «الحامي والحرامي» من إخراج عبدالعزيز المنصور وأعمال أخرى عديدة.

مسلسل «أسطورة الصحراء»

دريد لحام مع سعاد في أول بث للقمر الصناعي عربسات - سهرة عربية

ومع فرقة المسرح الكويتي قامت ببطولة مسرحيتين بعد البداية الأولى هما: مسرحية «السدرة» وهي من إخراج كرم مطاوع مع عدد من الفنانين منهم محمد السريع، محمد المنصور، حسين صالح الحداد، حياة الفهد، وقد عرضت المسرحية في ٢٠ أكتوبر ١٩٧٦م على مسرح كيفان.، ومسرحية «رسائل قاضي إشبيلية» من إخراج سعد أردش مع عدد من النجوم منهم جاسم النبهان، محمد المنيع، حسين الصالح الحداد، أحمد مساعد، شريدة الشريدة، خليل زينل، وآخرون، وقد عرضت في ٢٠ مارس ١٩٧٨م على مسرح كيفان.

ولها أعمال مسرحية أخرى خاصة منها «على هامان يا فرعون» و«عزوبي السالمية» مع الفنان عبدالحسين عبدالرضا، وقدمت مسرحية «أم الزين» مع مسرح الدولة القطري بمناسبة إنشائه في عام ١٩٧٦م، وفي عام ٢٠٠٠م شاركت في مسرحية تلفزيونية بعنوان «يا طالع الشجرة» ضمن سلسلة عالم المسرح من إنتاج مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول مجلس التعاون من تأليف توفيق الحكيم ومن إخراج فايز قزق.

الأعمال الدرامية والمنوعة

قدمت الفنانة سعاد عبدالله الكثير من الأعمال التلفزيونية الدرامية خلال مشوارها الطويل، وعلى سبيل المثال: «بيت الدمية، قاتل أخيه، ابن سينا، أزهار الشك، بيت الأوهام، درس خصوصي، رقية وسبيكة، على الدنيا السلام، الانحدار، الرماد، الاحتقار، أنا وأختي، الصعود إلى الهاوية، سليمان الطيب، زمن الإسكافي، أبناء الغد، القدر المحتوم، في حكم البشر، بيوت بلا نوافذ».

وفي مجال المنوعات قدمت سعاد عبدالله الكثير من الأعمال منذ إنشاء تلفزيون الكويت منها: «مسابقات رمضان، اسكتش شهر العسل، اسكتش مداعبات قبل الزواج» مع الفنان عبدالحسين عبدالرضا ومن ألحان وكلمات أحمد باقر، واسكتش «المطرب القديم» مع الفنان خالد النفيسي، وعدد من حلقات منوعة بعنوان «مع الكلمة والنغم والحوار» من إخراج بدر المضف.

مشاركات خارجية

شاركت الفنانة سعاد عبدالله في

مع الفنانة سميحة أيوب

مسلسل (ابن سينا) للمخرج سعيد مرزوق مع محمود ياسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع الفنانة سميرة أحمد

عبدالعزيز المسعود - سعاد عبدالله وإبراهيم الصلال

الكثير من المهرجانات الثقافية والفنية في الكويت وخارجها بتقديم عروض مسرحية، منها مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة»، التي حصلت على أفضل عرض مسرحي في مهرجان دمشق للفنون المسرحية عام ١٩٧٥م، ثم عرضت بعد ذلك في المغرب وتونس والقاهرة، وكذلك مسرحيات «الحامي والحرامي» و«الدرجة الرابعة» و«عريس بنت السلطان» و«حفلة على الخازوق».

الجوائز والتكريم

- حصلت على جائزة أحسن ممثلة عن الأعمال التالية: «لم تكن أمنيتي» من مهرجان الخليج للإنتاج التلفزيوني في دورته الثالثة، و«الرماد» من مهرجانات الخليج للإنتاج التلفزيوني الثاني، و«بساط الفقر» من مهرجان الخليج للإنتاج التلفزيوني في دورته الأولى و«سمية تخرج من البحر» من مهرجان القاهرة التلفزيوني الرابع.

- كُرمت في أيام قرطاج للفنون المسرحية في دورته الرابعة عام ١٩٨٩ ضمن تكريم المبدعين العرب والأفارقة.

- ساهمت في كثير من الأعمال الوطنية من أبرزها الليلة المحمدية في القاهرة عام ١٩٩٠م، خلال فترة الاحتلال العراقي الغاشم لدولة الكويت.

- بعد التحرير قدمت مجموعة من الأعمال الوطنية منها: مسرحية «في خندق الاحتلال» و«كويت الصمود والتحدي» و «فجر الخميس» و«في حب الكويت».

- كرمتها الإعلامية عائشة اليحيى في مايو ١٩٩٣ مع عدد من الفنانات (مريم الغضبان وحياة الفهد وطيبة الفرج وعائشة إبراهيم ومريم الصالح).

- شاركت كعضو في لجان التحكيم، على سبيل المثال، في مهرجان الخليج عام ١٩٩٧م ومهرجان الكويت المسرحي في دورته الرابعة عام ٢٠٠٠، وقد ترأست لجنة التحكيم في مهرجان الشارقة المسرحي عام ١٩٩٩م.

- حصلت على الكثير من شهادات التقدير المحلية، من أبرزها تكريم فرقة المسرح العربي عام ١٩٧٧م كثمرة أخرى بمناسبة مرور ٢٥ سنة على إنشاء الفرقة.

- تحت شعار «الريادة والمثابرة» بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمي، أقام الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية حفلا في مارس ١٩٩٤م لمجموعة من الفنانات الرائدات الكويتيات، من بينهم الفنانة سعاد عبدالله وكل من مريم الغضبان وطيبة الفرج، وحياة الفهد، وعائشة إبراهيم ومريم الصالح كنوع من التقدير والعرفان لدورهن الكبير في مسيرة الحركة الفنية في الكويت، وقد عبرت سعاد عبدالله عن هذا التكريم فقالت: «إنها لا شك لفتة طيبة من الزملاء في الاتحاد، ونحن بدورنا نشكرهم ونقدر خطواتهم وأتمنى ألا يكون هذا التكريم يعني نهاية المشوار، فنحن كرائدات دخلنا تجربة العمل المسرحي منذ الستينيات، حيث كان الوطن العربي ككل يشكل نهضة فنية وثقافية وعلمية وسياسية واقتصادية، واستطعنا، وسط هذه المرحلة التي شهدها البناء والتأسيس، أن نشارك أنا وزملائي ونترك خلفنا بصمات واضحة وفاعلة سجلها تاريخ الفن في الكويت والوطن العربي، حيث انتشرنا ووصلنا إليهم في بيوتهم فحللنا على الحب والاحترام، وقدروا دورنا حيث أثبتنا للجميع أن الفن الكويتي رسالة نظيفة وفعالة وبناءة، سواء داخل الكويت أو خارجها، فلقد كان الحب الذي توجنا من الجماهير والاحترام من المسؤولين، هما التكريم الأول لنا والمستمر حتى هذه اللحظة».

وأضافت سعاد عبدالله قائلة: «إن تكريمنا في هذا المهرجان الكبير له أهمية وفعالية كبرى لا سيما أن العنصر النسائي قليل، ولا يوجد إقبال على قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية، وأن هذا الاحتفال حمل صيغته الرسمية، فنرجو أن يكون دافعا ومشجعا لعناصر نسائية من بناتنا الموهوبات لدخول مجال الفن».

- شاركت الفنانة سعاد عبدالله في أبريل ٢٠٠٠ في أعمال الملتقى الأدبي السادس لرابطة أديبات الإمارات، الذي أُقيم تحت عنوان محوري هو «ملتقى المسرح وإبداع المرأة في شبه الجزيرة العربية»، مؤكدة حاجة المنطقة إلى مزيد من مثل هذه الملتقيات التي من شأنها تطوير الحوار وتوسيع دائرة الضوء لاكتشاف المزيد من الوجوه والكوادر.

جائزة الدولة التقديرية

- حصلت الفنانة القديرة سعاد عبدالله على جائزة الدولة التقديرية لعام ٢٠٠٢م، وقد تسلمتها من وزير الإعلام الشيخ أحمد الفهد الأحمد الصباح رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في حفل كبير أقيم على مسرح عبدالعزيز حسين في ٢٠٠٣/١/٢٦م... وقد اعتبرت الفنانة سعاد عبدالله الجائزة مكافأة جميلة لسني العطاء

مع الفنانة مريم الغضبان بعد عودتها من رحلة العلاج

مسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية (الله يا دنيا) مسرح الخليج ١٩٧٦ - بحضور رئيس لبنان شارل الحلو

تكريم المبدعين العرب والأفارقة في تونس

التي قدمتها وقالت: «لا يوجد نجاح فردي وإنما هناك نجاح جماعي، وجائزتي هذه جاءت لكل ما قدمناه من أعمال جماعية ميزنا بها الفن الكويتي عن غيره، لذلك أعتبرها ليست تقديرا لي فقط وإنما لجيلي بأكمله». وقد أقيم لها العديد من حفلات التكريم منها: حفل فرقة مسرح الخليج العربي، حيث ألقى فيه رئيس مجلس الإدارة منقذ السريع كلمة، وشارك في تقديم درع تذكارية مع الفنان منصور المنصور، كما قدمت فرقة المسرح العربي درعا تذكارية قدمها الفنان فؤاد الشطي رئيس مجلس الإدارة مع الفنانة مريم الصالح والفنان سعد الفرج؛ وكذلك درع من جمعية الفنانين الكويتية قدمها أمين السر العام الفنان بندر المطيري.

سفيرة الكويت للنوايا الحسنة

في عام ٢٠٠٢م منح مدير المكتب الإقليمي في منظمة اليونيسيف ستيفان توما الفنانة القديرة سعاد عبدالله لقب سفيرة الكويت للنوايا الحسنة، في حفل أقامته المنظمة بهذه المناسبة، ألقى فيه توما كلمة قال فيها: «سعاد عبدالله، أقدم لك الدعوة لتكوني سفيرة اليونيسيف للنوايا الحسنة لدولة الكويت، وأرحب بانضمامك إلى أسرة اليونيسيف للعمل على إنقاذ حياة الآلاف من أطفال العالم».

من جانبها قالت الفنانة سعاد عبدالله سفيرة اليونيسيف للنوايا الحسنة في دولة الكويت: «منظمة اليونيسيف تهدف إلى حماية حقوق الطفل في الموارد والرعاية الأسرية والاجتماعية والدولية؛ لذلك فهي تحرص على تبني أفكار وطموح الأطفال للعمل على تحقيق أحلام الطفولة».

هذا وقد أقام عدد من الجمعيات والمؤسسات الحكومية والخاصة حفلات تكريمية بهذه المناسبة منها: جمعية الرعاية الإسلامية والجمعية الثقافية الاجتماعية النسائية.

من أقوالها:

- نحن كرائدات بدأنا العمل المسرحي مع بداية الستينيات، حيث كان النهوض والبناء في كل أنحاء الوطن العربي وفي كل القطاعات الفنية والسياسية والاقتصادية.

- لقد كان هذا الحب من الجماهير والاحترام من المسؤولين هو التكريم الأول لنا والمستمر حتى اليوم.

- لقد كانت الستينيات مرحلة بناء ونهوض ليس في الكويت فحسب، وإنما في جميع الدول العربية.

- ومع هذه النهضة والبناء، كانت بصماتنا نحن الفنانات، بجوار زملائنا الفنانين، واضحة وفعالة، سجلها تاريخ الفن في الكويت وفي الوطن العربي، وانتشرنا بين الناس واحترمونا وقدروا دورنا بعد أن أثبتنا للجميع أن الفن الكويتي رسالة نظيفة وفعالة وبناءة، سواء داخل الكويت أو خارجها.

- انتسبت إلى فرقة الخليج العربي، وبدأت مشواري في المسرح على يد رائد المسرح الكويتي الراحل صقر الرشود، وقدمت أعمالي كلها تقريبا مع الفرقة.

- جهاز التلفزيون كان هو المسيطر الوحيد عندنا وداخل كل بيت، وكان حلقة الوصل بيننا وبين الجمهور الكويتي، خصوصا في منطقة الخليج العربي، وحتى عندما انتشرت صناعة السينما.

- كان الفيديو هو البديل الأمثل للمواطن الخليجي عن ارتياد السينما، لذلك كانت السينما، ولا تزال، تشكل مشكلة أو إحساسا بالنقص، أما على مستوى الإنتاج السينمائي المحلي فهذه قضية مفروغ منها.

- بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج السينمائي وعدم تحقيق مردود مادي يوازي الإنفاق على الأقل، فسوق الفيلم السينمائي الخليجي ضعيف، وكذلك لا يوجد في ساحتنا الفنان التاجر الذي يستطيع خلق سوق خارجي للفيلم الخليجي.

- هناك الكثير من القضايا النسائية التي نجد حساسية في تناولها أو في تتبعها من الجذور، والقضايا النسائية كثيرة منها ما هو ممنوع المساس به، وخصوصا تلك التي تناقش قضايا نسائية بشكل أو بآخر.

- تاريخ المرأة الكويتية تاريخ مشرف ومليء بالمواقف الكفاحية المشرفة بداية من الكويت القديمة، عندما كان المواطن الكويتي يعتمد على الصيد والترحال والغوص والسفر لشهور طويلة، وهي باقية في الديرة تكابد مشاكل الحياة ومتطلباتها بمفردها... إلى المرأة الكويتية أم الشهيد وزوجة الأسير وبنت المقاوم للغزو والتي سجل لها تاريخ الغزو بطولات عديدة ◆

رئيس مجلس الأمة يكرم الفنانة سعاد عبدالله

الراحل سالم الفقعان - ثابت المهنا - أمل عبدالله وسعاد عبدالله

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لُقبت بـ «سلطانة الطرب» وحققت مجدا عريضا لم يحققه نجم من قبل، تربعت على عرش الغناء العربي فيما يزيد على ثلاثين عاما، وعشق صوتها ملوك ووزراء وعظماء وأدباء.

حلمت أم كلثوم، في بداية حياتها الفنية، بالوصول إلى مرتبتها في الغناء والطرب، كما كان عبدالوهاب يسعى ليشاركها البطولة في أوبرا «كليوباترا ومارك أنطونيو».

إنها منيرة المهدية الفنانة التي كان بيتها ملتقى لكبار السياسيين والأدباء والمفكرين، والتي كانت بكلمة واحدة منها، تطلق أسيرا أو تعتق مشنوقا، حتى أصبحت علامة ومرحلة مهمة في رحلة الأغنية العربية، فقد قدر لها أن تكون أول مصرية مسلمة تعتلي خشبة المسرح كممثلة، كما خاضت تجربة الغناء والتمثيل في السينما المصرية، ودخلت مجال الإخراج، عندما قامت بإخراج بعض رواياتها.

غلاف الكتاب

كتاب يرصد مسيرتها الفنية والشخصية

منيرة المهدية.. سلطانة الطرب

حسام محمد طه - الكويت

حول مسيرتها الفنية نشرت دار الشروق كتاب الدكتورة رتيبة الحفني الذي يقع في عشرين فصلا، وكان عنوانه «السلطانة منيرة المهدية... والغناء في مصر قبلها وفي زمانها».

قسمت الدكتورة رتيبة الحفني كتابها إلى جزاين؛ الأول يضم ثمانية فصول، وتحدثت فيه عن أهم شوارع ومراكز الاشعاع الفني في مصر مثل شارع محمد علي، وعن الوان الغناء التي كانت سائدة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وعن المسرح الغنائي وأهم رموزه وتاثير الأحداث السياسية فيه مثل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٨)، وثورة ١٩١٩ التي اندلعت عندما نفى المحتل الإنجليزي الزعيم سعد زغلول. في حين خصصت الجزء الثاني، الذي يقع في ١٢ فصلا، للحديث عن منيرة المهدية منذ بدايتها وحتى وفاتها.

وعن بدايتها تقول د. رتيبة الحفني:

ولدت منيرة المهدية في بيت متواضع في قرية مهدية التابعة للإبراهيمية بمحافظة الشرقية عام ١٨٨٥، اختلف المؤرخون في تحديد مكان ولادتها، فقد جاء في حديث لها في مجلة المسرح الصادرة عام ١٩٢٧، أنها نشأت في الإسكندرية، حيث كانت تعيش في كنف أختها. وغير واضح من حديثها ما إذا كان المولد في الإسكندرية أم لا، فلم يأت في حديثها شيء عن نشأتها الأولى في المهدية، كما أنها لم تذكر صراحة أنها ولدت هناك. كان اسم منيرة المهدية الحقيقي زكية حسن منصور، توفي والدها وهي رضيعة، فتولت رعايتها شقيقتها الكبرى، وكانت متزوجة من أحد الملاك الزراعيين، ومقيمة بالإسكندرية. وجاء بقلم منير محمد إبراهيم (من رواد المسرح المصري، هيئة الكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٦) وكاتب مذكراتها:

«... اشتهرت منيرة وهي طفلة صغيرة بحلاوة الصوت وعذوبته، وكانت تغني لصاحباتها، كما كانت تغني في القرى والمدن المحيطة بمركز ههيا، وذاعت شهرتها في محافظة الشرقية، وانتقلت للغناء في الزقازيق عاصمة المحافظة.

وذات يوم زار الزقازيق وسمع صوتها أحد أصحاب الملاهي بالقاهرة وهو محمد فرج، الذي اكتشف قوة صوت الصبية الصغيرة وجماله، وتمكن من إغرائها بالسفر إلى القاهرة حيث الأضواء والشهرة. أمضت منيرة أيامها الأولى في القاهرة في المقهى الذي يديره محمد فرج، وكان ذلك عام ١٩٠٥.

أرادت منيرة أن تتعلم الغناء، فذهبت إلى الحاجة «سيدة» المطربة المشهورة، التي احتضنتها، وبدأت تدرس لها سرا.

غنت الصغيرة، وبدأت عيون الناس تلتهمها من الإعجاب، فقد كان صوتها عميقا ساحرا ينفذ بسهولة إلى كل القلوب، وشاع بين كل الناس أمر هذه الموهبة.

زاد الإقبال على التياترو الذي كانت تعمل به منيرة. وحاولت الحكومة منعها من الغناء لأنها مازالت قاصرة، وفوجئت العائلة بأن ابنتهم تحترف الغناء، تقف كل ليلة في التياترو لتغني للناس، إلا أنهم لم يستطيعوا منعها، فقد أصبح اسمها على كل لسان. وبدأت شركات الأسطوانات تهتم بهذه الموهبة الجديدة، وتسجل أغانيها.

وعن بداية منيرة المهدية في الغناء، جاء في بعض الكتب أنه تصادف أن استمع الفنان الكبير كامل الخلعي إلى صوتها، فأعجب به وعرض عليها العمل في مقهى بحارة «بير حمص» بالقرب من باب الشعرية، بالقاهرة. وكان هذا المقهى أصغر مقاهي الحارة، يملكه محمد فرج. وكانت الحارة تعج بالمقاهي التي يعمل فيها كبار المطربين والمطربات.

ويوم غنت منيرة المهدية، صار المقهى الصغير الواقع في طرف باب الشعرية عند التقائه بحي الأزبكية من أشهر المقاهي في العاصمة المصرية بأسرها. فأقبل عليه رواد الطرب من كل مكان، وفي مقدمتهم أعلام الغناء والفن في ذلك الحين: إبراهيم القباني، سليمان قرداحي، وسلامة حجازي (رائد المسرح في مصر... ومثل منيرة المهدية الأعلى في الغناء). وكانت منيرة في ذلك الوقت شابة جميلة جذابة، استطاعت بشكلها وصوتها وحضورها جذب المستمعين إليها مما أسعد صاحب المقهى.

بدأت منيرة المهدية تحس بضيق المكان، فانتقلت لتعمل بملهى «الألدرادو» فزاد صيتها، وكانت قد تزوجت من محمود جبر الذي اتخذته مديرا لأعمالها.

وبعد هذا النجاح المتواصل، استأجرت منيرة مقهى بحي الأزبكية، جهزته بأحدث أنواع الأثاث وأطلقت عليه اسم «نزهة النفوس». وسرعان ما اشتهر المكان حتى صار ملتقى الفنانين والأدباء والسياسيين والمفكرين. وكان هذا المقهى محطة يجتمع يوميا فيها الوجهاء والأعيان والعمد وكبار التجار. ولم يعد في مصر كلها مقهى يتمتع بالشهرة والازدهار اللذين أحرزهما مقهى «نزهة النفوس»، حتى أن السلطات الإنجليزية اضطرت إلى الاعتراف بالمنزلة الخاصة لمقهى منيرة المهدية، فعادت إلى السماح له وحده دون سواه بمزاولة عمله كالمعتاد، بعد أن كانت قد قررت إغلاق جميع المقاهي وأماكن التجمع، وذلك على أثر نشوب الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤.

وفي ذلك الوقت كان اسم منيرة المهدية على كل لسان، فسلطانة الطرب هي فنانة الشعب، استطاعت بصوتها أن تتربع إلى جانب الشيخ سلامة حجازي على عرش الغناء. واستغلت منيرة حب الناس لها، وإعجابهم بصوتها، واستسلام الإنجليز أمام شخصيتها القوية، وبدأت تغني أغاني وطنية تحث بها الناس على العمل على استقلال بلادهم.

وعن علاقتها بالمسرح الغنائي قالت د. رتيبة «كان حلم منيرة أن تقف على خشبة المسرح تغني وتمثل. وكان مثلها الأعلى في ذلك «الشيخ سلامة حجازي». ولم تكن التقاليد تسمح للمراة المصرية بأن تعتلي خشبة المسرح، وكانت الأدوار النسائية في الروايات تسند إما إلى ممثلين متنكرين في ثياب امراة، أو إلى بعض النساء المغتربات. تحقق حلم منيرة المهدية عندما عرض عليها عزيز عيد أن يعرض هو وفرقته وصلة مسرحية على خشبة مسرحها «مقهى نزهة النفوس».

انتهزت منيرة الفرصة وطلبت من عزيز عيد أن يقبل اشتراكها معه في هذه المسرحيات. ظن عزيز أن منيرة تداعبه وتمازحه... فأجابها مازحا: «لكني لن ادفع لك اي أجر!».

وفي استغراب سألت عن السبب؟ فاجاب: «لأنني لو بعت الفرقة، فلن أحصل على ما تستحقين من مال».

ولكن منيرة المهدية أفهمت عزيز عيد أنها جادة في طلبها، وأن التمثيل هو أمنيتها في الحياة، وانها تود أن تكون أول سيدة مصرية تقف على خشبة المسرح.

وافق عزيز عيد وأسند إلى منيرة دور حسن في رواية سلامة حجازي... أي أنها بدأت التمثيل على المسرح بدور فتى، ولم تقم بالدور النسائي. وبذلك تحقق حلم منيرة، وكانت أول مصرية تشترك بالغناء والتمثيل مع فرقة مسرحية، وكان ذلك في صيف عام ١٩١٥.

وباشتراك منيرة المهدية مع فرقة عزيز عيد زاد الاقبال على المسرحيات، وأصبحت فرقة عزيز عيد تنافس فرقة الشيخ سلامة حجازي الذي لم تكن ظروفه الصحية تسمح له بالتصدي لها على الصعيد الفني. وأخذ عزيز عيد في تدريب منيرة على الإلقاء والتمثيل.

وفي الليلة الأولى لعرض المسرحية، تدفق الجمهور على المسرح لرؤية الممثلة المصرية الأولى والاستماع إلى صوت منيرة المهدية، وكان من بين الحاضرين رئيس الحكومة المصرية حسين باشا رشدي والوزراء وكبار رجال الدولة وكانت منيرة تغني أيضا بعض القصائد بين فواصل المسرحية منها:

قصيدة الشيخ سلامة حجازي «إن كنت في الجيش» من رواية «صلاح الدين»، وقصيدة من رواية «حمدان».

وكانت منيرة المهدية تكتب في الإعلانات «الممثلة الأولى»، على الرغم من انها لم تقم إلا بأدوار الرجال، ولكنها أرادت أن تدخل تاريخ المسرح كأول سيدة تخطت التقاليد المتبعة. فالمسارح كانت من قبل تستعين بنساء من أصل شامي ويهوديات ومسيحيات للقيام بالأدوار النسائية، اشتهر منهن ماري صرفان، ميليا ديان، مريم سماط، ألماظ ونظلة مزراحي.

وكان الرجال من قبل يقومون بأدوار النساء في المسرحيات ومن أشهرهم: عمر وصفي، حسن فائق، مختار عثمان، وحسن إبراهيم الذي اشتهر بقيامه بالأدوار النسائية في فرقة نجيب الريحاني.

وبعد انفصال منيرة المهدية عن فرقة عزيز عيد، واستقرارها في العمل على مسرح برنتانيا مع فرقتها الخاصة، قدمت أشهر أعمال الشيخ سلامة حجازي، وكان ذلك بعد وفاته. ومن هذه الروايات:

«شهداء الغرام، صلاح الدين، عايدة، صدق الإخاء، ضحية الغواية، علي نورالدين، وروميو وجولييت».

وكانت منيرة تقوم بدور الشيخ سلامة حجازي. وكان المدير الفني لفرقتها حسن ثابت. وتعد منيرة المهدية أول سيدة تمتلك فرقة خاصة بها، وكان ظهورها على خشبة المسرح ثورة كبرى. ولا شك في أن الضجيج الذي أحدثه ظهورها قد ساعد على نيل الشهرة الفنية.

وتعد منيرة المهدية من رواد المسرح الغنائي، غنت ومثلت، كما عملت في الإخراج عندما أخرجت رواياتها «كرمن» و«تاييس».

والى جانب اشتراك منيرة في التمثيل، استمرت في تقديم حفلاتها الغنائية. فخلال السنوات (١٩٣١ - ١٩٣٣) قدمت حفلاتها في صالتها بشارع الألفي. وفي عام ١٩٣٤ غنت في كازينو البوسفور بميدان محطة مصر.

عبدالوهاب شاركها بطولة أوبريت «كيلوباترا وانطونيو»

وكانت منيرة تحرص على أن تقدم في حفلاتها ضمن الفقرات الغنائية فقرة من نوع «الإسكتش» من فصل واحد بمصاحبة التخت الشرقي. ومن أشهر هذه الإسكتشات: «مملكة الحب» (١٩٣١)، «المغاربة» (١٩٣٤)، «الدجالين» وهي من تأليف يونس القاضي وألحان رياض السنباطي، و«محكمة الحب» (١٩٣٤) من تأليف نعيم وصفي وألحان داود حسني، كما كانت منيرة تقدم ضمن فقرات برنامجها الغنائي بعض أغاني أوبريتاتها المعروفة.

قدمت منيرة المهدية في خلال أربعين عاما حوالى ٣٢ عملا مسرحيا، من نوع الأوبرا والأوبريت. وكانت في بداية حياتها المسرحية تقدم مسرحيات الشيخ سلامة حجازي.

وفي عام ١٩١٧ بدأت منيرة في تقديم روايات خاصة بها، وانتقلت من أدوار الرجال إلى أدوار النساء. وكانت أولى رواياتها «كارمن» ترجمة فرح أنطون، وألحان كامل الخلعي، وأعقبتها «تاييس»، و«أدنا»، و«روزينا»، و«كارمنينا»، و«كلها يومين»، و«كلام في سرك»، و«التالتة تابتة»، وغيرها. ومن ملحني مسرحيات منيرة المهدية: كامل الخلعي، داود حسني، سيد درويش، زكريا أحمد، رياض السنباطي، محمد القصبجي ومحمد عبدالوهاب.

وعن علاقتها بالسياسة جاء في الفصل الذي كان عنوانه «منيرة المهدية والسياسة»:

كانت منيرة المهدية تتمتع بشخصية قوية قيادية، استطاعت أن تؤدي دورا سياسيا مهما طوال فترة ثورة سنة ١٩١٩، تارة بأغانيها القومية، وتارة أخرى بعلاقاتها الشخصية مع كبار رجال السياسة في مصر.

كانت مصر تمر بفترة عصيبة، فالإنجليز أخرسوا الألسنة وأسكتوا الأفواه، وراقبوا الصحف، وكان الإنجليز يملأون شوارع مصر، يمرحون في المسارح والملاهي، وكانت النفوس متمردة... كان كل شيء في مصر يغلي.

كانت السلطات الإنجليزية تعمل لشخصية منيرة المهدية ألف حساب، فعندما صدر قرار بإغلاق المقاهي منعا للتجمع، استثني مقهى «نزهة النفوس» وحده من هذا القرار وبقي يداوم عمله. وكان الناس يجدون الراحة والأمل والسلوى في مسرح منيرة المهدية، الذي كان الوطنيون الأحرار من أبناء مصر يجتمعون فيه... ففي هذا المكان كانوا يتنسمون هواء الحرية.

غنت منيرة في سنوات الثورة العديد من الأهازيج الوطنية التي تحث على الانتفاضة وجمع الشمل والوقوف صفا واحدا. ومن بين هذه الأغاني أغنية خاصة بالزعيم سعد زغلول باشا، ولم يكن يهز المصريين شيء في ذلك العهد بقدر الكلام عن زعيم ثورتهم.

وتقول كلمات الأغنية:

شال الحمام حط الحمام — من مصر لما للسودان
زغلول وقلبي مال إليه — أنده له لما احتاج إليه

وانتشرت الأغنية وأصبحت على كل لسان، فلاحين وباشوات، حتى تحولت إلى ما يشبه النشيد الوطني تحديا لأمر قائد جيوش الاحتلال الذي أصدر أمرا عسكريا بسجن كل من يذكر اسم زعيم الثورة سعد زغلول ستة أشهر مع الشغل، وجلده عشرين جلدة.

وتحت عنوان «الغندورة على الشاشة البيضاء» قالت د. رتيبة الحفني: أرادت منيرة المهدية أن تدخل عالم السينما، بعد أن نالت مجدها في المسرح. فقدمت فيلم «الغندورة»، غنت ورقصت فيه، وكانت الأغاني من ألحان داود حسني. وكانت قد قدمت الرواية نفسها على المسرح عام ١٩٢٥، وهي من تأليف بديع خيري، وألحان داود حسني. وعرض الفيلم في ٢ من أكتوبر عام ١٩٢٧، وقام بإخراجه ماريو فولبر.

ولم تكرر منيرة محاولتها بعد هذا الفيلم واكتفت بتقديم الاستعراضات والأوبريتات.

رحلاتها الفنية

وأفردت د. رتيبة الحفني فصلا كاملا لرحلاتها الفنية خارج مصر جاء فيه: عام ١٩٢٢، دب خلاف بين منيرة وزوجها الذي كان يدير أعمالها، وصل إلى قضايا، ورأت منيرة أن ترحل من مصر، حتى تتخلص من هذه المشكلات. فقامت برحلة استغرقت حوالى ثلاث سنوات في البلاد العربية وغيرها: سوريا، لبنان، ليبيا، إيران، تركيا، فلسطين والعراق. وعادت إلى مسرحها عام ١٩٢٥، وظهرت بفرقتها في أوبريت «الغندورة...» وهو من تأليف بديع خيري وألحان داود حسني.

وجاء في مجلة الصباح (العدد ٨٧ السنة السادسة ١٩٢٧):

«... سافرت منيرة المهدية إلى حلب، وقد احتفي بها. وهناك نشرت جريدة «معلش» البيروتية رسالة قالت فيها:

إن مطربة الشرق الأولى ذات الشخصية الجذابة، والنغمة الخلابة، السيدة منيرة المهدية قد بدأت بإحياء لياليها الشائعة، وأقبل الجمهور على سماعها إقبالا عظيما. ولا بدع، فإن صوتها يمتاز بقوته وبحته الطبيعية، وقد شغف بسماعها عظماء مصر، وكانت هي المطربة الوحيدة التي حازت ثقتهم وإقبالهم».

أحيت منيرة المهدية في حلب عشر ليال متواليات، وكان الإقبال عليها كبيرا. ومن إعجاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة اشتراك
جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»
تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:
الاسم: ....
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....
معلومات عن الاشتراك ومدته: اشتراك جديد / تجديد اشتراك / سنة / سنتان
قيمة الاشتراك: دولة الكويت: أفراد: ٨ د.ك - مؤسسات: ١٢ د.ك | الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا - مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا | خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا - مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا
نوع الاشتراك: أفراد / مؤسسات
ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥
تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

أم كلثوم التي حلمت في بدايتها بالوصول إلى مكانها

السوريين بصوتها وأغانيها، أن شركة السجائر الكبرى طبعت صورتها على علب السجائر وأسمتها «منيرة».

وعن ذكريات منيرة المهدية الطريفة في الصحراء، روت:

أنها كانت تغني لسلطان لحج الأغنية المشهورة «أسمر ملك روحي» التي تقول كلماتها:

أسمر ملك روحي
يا حبيبي تعال بالعجل
مسافر على فين وواخد مهجتي وياك
لو كنت تعلم بقلبي لأخدتني وياك
والله إن سلتك عيوني قلبي ما يسلاك...

في نهاية كل مقطع منها: تعال... تعال... بالعجل!!

ويبدو أن الحاضرين استساغوا هذه الأغنية وطربوا لها، فكانوا يستعيدون مقاطعها مرارا وتكرارا إلى أن ظن «سلطان لحج» أن منيرة تقصده بندائها... فانتحى بها جانبا، حيث عرض عليها أن تصبح إحدى زوجاته.

ولما لم يكن باستطاعتها رفض هذا الطلب، فقد استأذنته بالذهاب إلى مصر لوداع أهلها. وما أن أصبحت خارج الأراضي التي يبسط عليها نفوذه حتى تنفست الصعداء.

وعندما غنت منيرة الدور نفسه أمام «باي تونس» كانت قد روت له القصة الطريفة التي وقعت لها مع «سلطان لحج»، فالتفت إليها حاكم تونس قائلا:

«... لو كان باي تونس محل سلطان لحج لما تركك تهربين منه بهذه السهولة...»!

كانت أغنية «أسمر ملك روحي» أشهر أغنية غنتها منيرة المهدية... سجلتها على اسطوانة بيضافون عام ١٩١٥.

وتقول منيرة إن الجمهور كان يطلب منها في كل حفل غناء هذه الطقطوقة... ففيها استطاعت منيرة أن تظهر إمكاناتها الغنائية، خصوصا في الطبقات العالية.

وفي تركيا غنت منيرة المهدية في حضرة مصطفى أتاتورك، واستقبلت استقبالا حافلا، وتكريما لها كوّن نشأت بك (الموسيقي الخاص لرئيس الجمهورية) تختا برئاسته لمصاحبة غناء منيرة في حفلاتها.

نشرت جريدة «إقدام»، وهي أكبر جريدة يومية حكومية في الأستانة، على صفحاتها الأولى، وبالحروف الكبيرة يوم وصول منيرة المهدية:

«... وصلت إلى الأستانة اليوم المطربة منيرة المهدية هانم، صاحبة الشهرة العظيمة في الشرق وفي أوروبا على السواء... المطربة الشرقية التي تحمل أوسمة من حكومات أوروبا... والمشهود لها وحدها بالحنجرة التي لا نظير لها، والنبوغ الذي تضرب به الأمثال في كل الموسيقى بأوروبا. والأستانة ترحب بها وتشكرها على زيارتها، وترجو أن تطول إقامتها».

وعن أسلوبها في الغناء أكدت د. رتيبة أنها صاحبة صوت قوي، رخيم، صاف، تتخلله بحة طبيعية، وكانت «البحة» الغجرية البدائية هي علامة الحسن والجمال في أصوات المطربات، وقد حاول بعض المغنيات تقليدها.

لم تكن منيرة من حفظة القرآن الكريم كغيرها من المطربين والمطربات. والمعروف أن تجويد القرآن هو المدرسة الأولى التي يجب أن يتعلم فيها كل مطرب. إلا أنها استطاعت أن تؤدي القصائد التي تتطلب من مؤديها الفهم والنطق السليم، والفصاحة والترنيم، أجادتها منيرة إلى حد كبير، ويرجع ذلك إلى كثرة استماعها لأساتذة الغناء، علاوة على موهبتها الكبيرة.

كانت منيرة في أدائها تتميز بطول النفس. وبسهولة أدائها للنغمات الحادة وإكساب النغمات الغليظة الدفء والعمق. ويمكن حصر منطقة صوتها في ديوانين (أو كتافين). وربما يؤخذ على أداء منيرة اهتمامها بالتطريب إلى حد المبالغة في كثير من الأحايين.

زواجها

واختتمت د. رتيبة سردها لقصة حياتها بالحديث عن زواجها والأوسمة التي حصلت عليها ووفاتها.

جاء كتاب «لكل أغنية قصة» للمؤلف احمد عبدالمجيد:

«... أحب منيرة المهدية أحد أثرياء الريف حبا قويا عنيفا، لم تلبث أن بادلته حبا بحب، وسرعان ما ارتبطا بالزواج.

كان الزوج متلافا كبيرا، وكان كثير العثرات. ولم يلبث أن بعثر أمواله على موائد الميسر حتى أتى على آخرها، وراح يستدين من زوجته، ثم بدد ما يصل إليه منها. وكان يلجأ معها إلى طرق ماكرة كلما نفد من يديه المال، حتى ضاقت بطلباته بعد أن فقدت الأمل في إصلاحه. ولقد طال صبرها عليه حتى بات من العسير العيش معا. وبعد محاولات ودعاوى قضائية، نجحت في الحصول على الإذن بالطلاق منه. وما إن تم لها ذلك حتى راحت تغني:

من بعد تلاتاشر سنة ارتحت بعد التعب
ولما يريد ربنا تيجي على أهون سبب

وتزوجت منيرة المهدية من عثمان حسين أباظة، وكان شرط هذا الزواج اعتزال منيرة للغناء. استمر هذا الزواج في سرية تامة ثلاث سنوات، وذلك حرصا على سمعة الأسرة الأباظية. وأثمر هذا الزواج ابنة واحدة هي «نعمات» التي تُعَدُّ الابنة الوحيدة لمنيرة المهدية على الرغم من تعدد أزواجها. وعندما نما إلى علم الأسرة الأباظية هذا الزواج، ثارت لزواج ابن النسب من مغنواتية أو عالمة، وخيَّر عثمان أباظة بين أمرين: إما الانفصال عن منيرة، وإما الحرمان من الميراث. فكان لا بد من الطلاق.

وعادت منيرة إلى فنها من جديد، وأعادت فتح مقهى «نزهة النفوس»... وعاد إليها روادها يستمعون إلى غنائها بعد طول اشتياق.

الأوسمة التي حصلت عليها

- حصلت منيرة على الجائزة الممتازة في مسابقة الغناء المسرحي التي أقامتها وزارة الأشغال العمومية عام ١٩٢٦.
- منحت وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٠.
- منحها الرئيس جمال عبدالناصر في عيد العلم عام ١٩٦١ وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، تقديرا لخدماتها للفن والمسرح.
- حصلت على أوسمة من ملك مراكش ومن باي تونس ومن أقطار عربية أخرى.
- أدرج اسم منيرة المهدية في «الكتاب الذهبي» الخاص بملك إيطاليا، وهو سجل العظيمات والعظماء في العالم أجمع. ومنحت الوسام الخاص بذلك والميداليات الذهبية الملحقة به.

وفاتها

تفرغت منيرة المهدية بعد اعتزالها الفن لهوايتها... وهي تربية الحيوانات الأليفة كالقطط والكلاب. وكان يشاركها هوايتها الرجل الذي عاشت معه منيرة قرابة ربع قرن من الزمن، وهو إبراهيم كمال، آخر أزواجها، الذي كان يعمل سكرتيرا للنحاس باشا. وعندما علم الأمير يوسف كمال أحد معجبيها السابقين بهواية منيرة للحيوانات، أهداها شبلا كانت ترضعه ٢ كيلو لبن يوميا... لكنه مات وهو في الشهر الرابع. حزنت منيرة عليه، فأهداها الأمير الصياد أسدا أليفا... لكن الخوف منه سيطر على العاملين بالمنزل، فأهدته إلى حديقة الحيوان.

وتوفيت منيرة المهدية في ١٢ من مارس عام ١٩٦٥ عن عمر يناهز الثمانين، تاركة وراءها تاريخا فنيا مجيدا، فقد تربعت على عرش الغناء فترة غير قصيرة. وفي أواخر أيامها انتقلت للحياة مع أولاد شقيقتها الذين أحسنوا العناية بها. وقبل وفاتها كانت قد حققت إحدى أمنياتها، وهي الحج إلى بيت الله الحرام.

وللأسف، خرجت الجنازة من دون أن يرافقها أحد من أهل الفن، بينما كانت منيرة في حياتها مجاملة لكل عائلتها وزملائها وزميلاتها الفنانين والفنانات ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥ جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
■ دولة الكويت نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
■ دولة الكويت أفراد : ٨ د.ك مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

ما الذي تقدمه اللوحة التشكيلية لنا؟ كيف تتخلق علاقتنا بها، وكيف ينبت تعلقنا وعشقنا وولهنا الراعف بها؟ خلطة من الألوان الزاهية الراقصة حينا، والحزينة المنطفئة في أحيان أخرى. لماذا تشدنا لوحة دون أخرى، وما تراه ذلك السر المدوّخ الذي يسكن زواياها، سواء الانطباعية أو الرمزية أو التجريدية منها؟ لحظة تمرد وجنون وانفجار الأشياء وكسرها لإطار واقعيتها الباردة الرتيبة المألوفة، وخروجها ونفاذها وانتقالها إلى حالة فنية خالصة، لحظتها يداخلها شيء من سحر راعش وخفي، يأخذ بقلوبنا وعقولنا، يتسرب إلى أرواحنا، يمسد وجعها، فيسمرنا أمام اللوحة، يعيد إلينا جزءا من توازننا المفقود.

وحده الفنان الصانع الأمهر، بعينه الحاذقة القادرة على النفاذ إلى ما خلف المرئيات، وحده صاحب العصا السحرية التي بطرفها تكمن القدرة على تحويل الواقع إلى فن، يصنع من لحم الواقع البشري الحي لوحة وهما، وما تلبث هذه اللوحة أن تتشيأ، تنتصب واقعا صلبا مناكفا، وربما فاق وارتفع على الواقع الحياتي المعيش بقوته وصموده ومدلولاته، وبالتالي خلوده بسحره.

إن أقصى ما يمكن للوحة فنية أن تبلغه، إنما يتمثل في قدرتها الخارقة على اقتناص مشهد، وتخليد لحظة زمان عابرة، وخلق «دلالات مشخصة ومؤنسنة» وتحنيطها بحياتها الطازجة، وإلى الأبد، ومن ثم بعثها حية نابضة بعدد مرات الوقوف أمامها، من دون النظر إلى حدود الزمان والمكان.

إن اقتناء لوحة فنية يتعدى بكثير تزين ركن خامل، وبث الحياة فيه، يتعدى ذلك ليصب في خانة مواجهة لحظة حياة نابضة، واستحضارها بعوالمها المحتدمة، واستلهام الشجاعة والجأش منهما لمواجهة الواقع الحاضر القاسي في معظمه، أملا ومحاولة في الانتصار عليه وتطويعه لإرادتنا. لكن، ما هو المشترك بين شاعر وقصيدة، وقاص وقصة، وروائي ورواية، ومسرحي ومسرحية، وفنان ولوحة؟ لماذا تنزع اللوحة عنوانا على وجه الكتاب، أي كتاب، تقدمه بخطوطها وألوانها ومدلولاتها، بينما تشرح الكلمات سر اللوحة؟ وكيف تتقاطع لوحة فنية لرسام مع قصة أو رواية لكاتب، من دون أن يتقابلا ويتعرفا على بعضهما! هل لأنهما يحملان رسالة واحدة يؤمنان بها، ويطمحان إلى توصيلها؟ الفنان مادته الطبيعية، ينهل من كنوزها، والقاص والروائي همهما المجتمع البشري بتنوعاته وعذاباته التي لا ولن تنتهي!

لو تركنا جانبا سوق المضاربات والاستثمار باللوحات الفنية، فإن السر الأعظم في أي لوحة فنية، ومنذ رسومات جدنا الإنسان الأول على جدران الكهوف، إنما يكمن في حاجتنا الماسة، كبشر، إلى سلاح نواجه به وحشية وقسوة وفقر واقعنا الخارجي ولاعدالته، بحثا عن انتصار يعيد إلينا هدوءنا الداخلي، ويجدد إمكانية الحياة الهانئة أمامنا، وبالتالي يتركنا نعيش في سلام.

ما بين الكاتب والفنان رسالة مشتركة، هدفها الأسمى الإنسان ووسيلتها الخطرة والمسالمة والباقية: الفن!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسوم: حسين عبيد • قصيدة: علي الجلاوي

الماء

دعيني أرتِّبُ كل احتياجاتِ حزني
بعيداً عن الشرح
عمَّ تقول العيونُ وعمَّ؟
دعيني أطلُّ على جسدي
أمنح الوقت بعضي
وأمنحهُ ساعة يستفيق إلى نفسه
عارياً عن قتيلٍ إزاء قتيلٍ وراء قتيل

• • •

أنا لم أزلْ
كلما انفجرت قامةٌ لقصيدة ماءِ عليَّ
توالد بين أصابعها قدري
واخضرار على طول ساحل نزفي
يؤدي لنفس المسافة بين قتيلين
يجتمعانِ على جثةٍ قائمةْ

• • •

وعلى ما تعدد من روحها
أو يؤدي انحداراً إلى الخوفِ
بين ارتفاعينِ من فرحٍ وصلاةٍ
وبين دخولٍ على ردةٍ نائمة

• • •

إنَّ ظهر المدينة
ما زال يدخلهُ المارقون على الحلم
والسيدُ المنذرُ احتاجَ ألا
تنام على دمها العاصمةْ

• • •

إنَّ صدر البيوت
تلوَّن من قهرها بالدمِ الدلمونيِّ
ولما الخنادق بين المدينة والحضرمي
كثير من الجثث الحالمةْ

• • •

دعيني أرتِّبُ صمتي
بحجم الشروعِ على غصةٍ
أو دخولٍ إلى نظرةٍ تتقافز منها المساءاتُ
كي أعرف اللمسَ
حين يعودُ المغني بغير مآذنه
أو يعود القتيل إلى خارج المستحيلْ

• • •

دعيني
أناي المنامة
لم نختلف بعد سكرٍ قليلاً
وكنتُ سأعرفُ حين يلامسُ تفاحُها وجعي
كم غريباً تساقط ما بيننا
أو ألامس من منبتِ النارِ
أطراف قمصانها
أنها اشتعلتْ
وعليَّ أعالجُ من فسحةٍ في انكفائي
تداخل كل اللغاتِ بشطآنها الفاحمةْ

• • •

دعيني أشكّل خيط الأنوثةِ
حين انفلات النوارسِ من قسوة النزعِ
أو من تداخل روحينِ
يمتزجانِ ولا!
كلما التفَّ في الجسدينِ الجنونُ
أراق على حلمهِ دمهُ
وتمزَّق كلٌّ ببعضٍ
وما ذقتُ إلاي في رغبةٍ ظالمةْ

• • •

دعيني فليس احتراقاً أحدٌ من الماءِ
ليس...؟
ولستُ أباركُ في سرةِ الرمحِ وجهي
تصبَّبتُ خمراً
وما انطفأتْ والطريقُ قناديل
في جسدي جنتي الآثمةْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com